

Université de Montréal

***Trahisons liquides* : la composition d'un opéra dans le
contexte des productions multimédias actuelles**

par
Stacey Brown

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique (D.Mus.)
option composition

Avril 2011

© Stacey Brown, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Trahisons liquides : la composition d'un opéra dans le
contexte des productions multimédias actuelles

présentée par :
Stacey Brown

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Denis Gougeon, président-rapporteur
Isabelle Panneton, directrice de recherche
Caroline Traube, co-directrice
Michel Longtin, membre du jury
Tim Brady, examinateur externe
Ysolde Gendreau, représentante du doyen de la FES

RÉSUMÉ

Mon projet de doctorat est en deux volets – recherche et création – et s’appuie sur l’interdépendance de ces deux aspects, car il s’agit d’un seul parcours séparé en deux parties ayant un objectif partagé : il vise à observer et analyser l’intégration des arts médiatiques dans l’opéra contemporain et à en étudier l’incidence sur ma propre démarche de compositrice à l’intérieur de la création d’un nouvel opéra. Cette thèse comprend un travail écrit et une composition originale de 90 minutes (partition et enregistrements).

Le premier chapitre du travail écrit traite du contexte dans lequel mon projet de création s’est élaboré et la façon dont ma réflexion initiale m’a conduite vers une recherche plus approfondie sur les moyens multimédias employés dans plusieurs opéras depuis les dernières décennies du vingtième siècle jusqu’à aujourd’hui. J’expose la situation actuelle touchant l’étude de ce domaine, en particulier les obstacles terminologiques, et je présente des perspectives de recherche rendues possibles par les informations recueillies. C’est dans le sillage de cette réflexion que je définis mon approche de l’emploi du multimédia à l’opéra.

Les deuxième et troisième chapitres concernent le travail préparatoire qui a fait partie intégrante de la composition de l’opéra *Trahisons liquides*. J’expose d’abord mon approche du livret : les questions de narrativité, de langue et de prosodie, les approches variées de la relation texte-musique, la collaboration avec le librettiste et l’évolution du drame. J’explique également l’élaboration des ambiances musicales de l’opéra et la gestion de l’élan sonore, puis j’établis certains points de repère motiviques pour les analyses présentées dans le chapitre final.

Le quatrième chapitre est ainsi consacré aux analyses détaillées d’une sélection de huit scènes de l’opéra *Trahisons liquides*, choisies afin de mettre en relief divers aspects de ma démarche de composition et de mon langage musical.

Mots clés : opéra, composition, multimédia, recherche-crédation, terminologie

ABSTRACT

My doctoral project is in two parts – research and creation – and relies on the interdependence of these two elements, for it is, in fact, one process whose two aspects share a common objective: observing and analysing the integration of media arts to contemporary opera and studying their influence on my own creative process for the composition of a new opera. This dissertation includes a written document and an original 90-minute composition (score and recordings).

The first chapter of the written document examines the context in which my creative project was elaborated and the way that my initial reflections lead me to conduct more in-depth research into the multimedia means used in many operas from the last decades of the 20th century to today. I outline the current situation affecting study in this field, particularly the terminological obstacles, and I present some of the research prospects opened up by the information gathered. It is in light of this reflection that I define my approach to the use of multimedia in opera.

The second and third chapters pertain to the preparatory work that was an integral part of the composition of the opera *Trahisons liquides*. I begin by detailing my approach to the libretto: questions of narrativity, language and prosody, varied approaches to the text-music relationship, my collaboration with the librettist and the evolution of the drama. I also explain elaborating the musical atmospheres and controlling the musical momentum of the opera, and then I establish certain motivic points of reference for the analyses presented in the final chapter.

The fourth chapter is thus devoted to the detailed analyses of a selection of eight scenes from the opera *Trahisons liquides*, chosen to highlight various aspects of my compositional process and my musical language.

Keywords: opera, composition, multimedia, research-creation, terminology

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES TABLEAUX	viii
LISTE DES FIGURES	ix
LISTE DES DOCUMENTS SPÉCIAUX.....	x
LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS	xi
DÉDICACE	xii
REMERCIEMENTS	xiii
INTRODUCTION – <i>So you want to write an opera</i>	1
 CHAPITRE 1 – RÉFLEXIONS INITIALES	 4
1.1 Problématique	4
1.2 Contextualiser le projet de création	4
Un point de départ : définir « opéra » et « multimédia »	6
Genèse du problème de définition	7
Réforme, auto-classification et polylinguisme	9
De l'arbre à la forêt : vers une vue d'ensemble de l'opéra multimédia	11
Aborder la création à la lumière des recherches effectuées.....	13
 CHAPITRE 2 - LE LIVRET	 15
2.1 Cadre théorique du livret.....	15
Narrativité	15
La relation texte-musique	17
Prosodie et livret en langue seconde	19

2.2 Le développement du livret.....	21
Collaboration avec le librettiste	21
Présence de la technologie dans le propos du livret	22
2.3 Trahisons liquides : l'histoire et son traitement	24
Personnages	24
Scénario	24
Temporalité, découpage et le cas du <i>flashback</i>	26
Résumé sommaire, scène par scène.....	27

CHAPITRE 3 – PRÉ-COMPOSITION 29

3.1 Matériaux et éléments structurants.....	29
Dispositif : voix, instruments, amplification, sonorisation	29
Lieux physiques, lieux symboliques, lieux sonores	29
La dimension de l'espace.....	32
Propositions pour une mise en scène multimédia	33
3.2 Réflexions sur la forme	42
Élan dramatique et sonore	42
Structure générale de l'opéra.....	43
Forme globale : quatre sommets	47
3.3 Points de repère motiviques	51
Motif de Nora	51
Motif de Rebecca	52
Motif de Topex/Poséidon	53
Figure de notes répétées de Pierre	54

CHAPITRE 4 – TRAHISONS LIQUIDES, ANALYSE SOMMAIRE 56

4.1 Prélude et Ultimes notes.....	56
Prélude : « Moi, Nora »	57
Ultimes notes : « Je me tais »	60
4.2 Jour 1 – Scène 1 (Le matin. Le quai des plongées.)	64
« Secrets »	64
« Topex/Poséidon »	69
« Regardez-les! »	71
« Toi et moi ? »	72
4.3 Jour 1 – Scène 2 (Le matin. Les fonds marins.).....	74
« La surface liquide »	74
« Ai-je dormi ? »	77
4.4 Jour 2 – Scène 1 (Le matin. Le quai des plongées et les fonds marins.)	78
« Notre promesse » et « Je reviendrai »	79
4.5 Jour 2 – Scène 2 (Le jour. Tous les lieux.).....	85
« Menteries ».....	85
4.6 Jour 2 – Scène 3 (La nuit. Les fonds marins et la plate-forme.).....	89
« L'amour »	90
4.7 Jour 3 – Scène 3 (Le jour. Le pont de la plate-forme.)	92
« Délire »	93

CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	100
ANNEXE 1 – DESCRIPTION DES ENREGISTREMENTS.....	xiv
ANNEXE 2 – LISTE DE 120 OPÉRAS MULTIMÉDIAS RÉPERTORIÉS.....	xv
ANNEXE 3 – BIOGRAPHIE, SÉBASTIEN HARRISSON	xviii
ANNEXE 4 – TELLURIQUES	xix
ANNEXE 5 – TRAHISONS LIQUIDES, LIVRET	xxiv
ANNEXE 6 – ANALYSES SUPPLÉMENTAIRES.....	xi
<i>Jour 1 – Scène 3 (La nuit. Le pont de la plate-forme.)</i>	<i>xi</i>
« Que s’est-il passé ? »	xi
<i>Jour 3 – Scène 1 (Le matin. Le pont de la plate-forme.)</i>	<i>xliii</i>
« Chicane » et « Épouse-moi »	xliii
<i>Jour 3 – Scène 2 (Le matin. Les fonds marins.)</i>	<i>xlvi</i>
« La surface liquide »	xlvi
« Confession » et « Je me vengerai »	xlvi

LISTE DES TABLEAUX

<i>TABLEAU I : LIEUX, PERSONNAGES, ATMOSPÈRES.</i>	32
<i>TABLEAU II : ANALYSE INITIALE</i>	44
<i>TABLEAU III : DÉCOUPAGE EN « SÉQUENCES »</i>	45
<i>TABLEAU IV : STRUCTURE GÉNÉRALE.</i>	46
<i>TABLEAU V : FORME GLOBALE</i>	47
<i>TABLEAU VI : RÉSUMÉ DE LA STRUCTURE FORMELLE (Jour 2, Scène 1)</i>	78
<i>TABLEAU VII : QUATRE SOLILOQUES DU JOUR 2, SCÈNE 2.</i>	86
<i>TABLEAU VIII : MISE EN RELATION DES SOLILOQUES EN ORDRE CHRONOLOGIQUE</i>	87

LISTE DES FIGURES

<i>Figure 1 : motif de Nora, Prélude mes. 2 à 3</i>	52
<i>Figure 2 : motif de Rebecca, Jour 1, Scène 2, mes. 39 à 40</i>	52
<i>Figure 3 (a et b) : motif de Rebecca, énoncés variés</i>	53
<i>Figure 4 : motif de Topex/Poséidon, Jour 1, Scène 1, mes. 98</i>	54
<i>Figures 5 (a et b) : motif de Topex/Poséidon</i>	54
<i>Figures 6 (a et b) : notes répétées de Pierre</i>	55
<i>Figure 7 : motif de Nora, version octaviée, mes. 104 à 106</i>	58
<i>Figure 8 : mélodie vocale, mes. 1 à 26</i>	58
<i>Figure 9 : motif de Nora, nouvelle variante octaviée, mes. 57 à 58</i>	59
<i>Figure 10 : variation rythmique du motif de Nora, mes. 40</i>	60
<i>Figure 11 : motif de Nora et motif de Rebecca, mes. 9 à 13</i>	61
<i>Figure 12 : énoncés du motif de Nora, mes. 24 à 38</i>	63
<i>Figure 13 : fragment 1, mes. 2</i>	64
<i>Figure 14 : énoncé instrumental du fragment 1, mes. 6 à 7</i>	65
<i>Figure 15 : fragment 2, mes. 5</i>	65
<i>Figure 16 : fragment 4, mes. 11</i>	66
<i>Figures 17 (a, b et c) : énoncés vocaux subséquents du fragment 4</i>	67
<i>Figure 18 : fragment 5, mes. 14</i>	68
<i>Figure 19 : énoncés instrumentaux du fragment 5, mes. 42 à 43</i>	68
<i>Figure 20 : utilisations obsessionnelles du motif de Topex/Poséidon, mes. 104 à 108</i>	70
<i>Figure 21 : idée fixe « étoile synthétique », mes. 96 à 97</i>	71
<i>Figure 22 : sonorité en pulsations sur « déchirera », mes. 192 à 195</i>	72
<i>Figure 23 (a, b, c et d) : reprises variées de « Nora, dis-moi »</i>	73
<i>Figure 24 : contrepoint entre voix et violoncelle, mes. 229 à 235</i>	74
<i>Figure 25 : « La surface liquide », mes. 1 à 2</i>	76
<i>Figure 26 : origine mélodique de sonorité au vibraphone, mes. 28 à 33</i>	76
<i>Figure 27 : motif de Rebecca, version variée par énoncé double, mes. 90 à 91</i>	77
<i>Figure 28 : énoncé entrelacé des motifs de Nora et de Rebecca, mes. 127 à 129</i>	78
<i>Figure 29 (a et b) : sonorités évocatrices de Rebecca</i>	80
<i>Figure 30 : contrepoint frénétique de Rebecca, mes. 86 à 87</i>	81
<i>Figure 31 : texture éparse de Nora, mes. 94 à 96</i>	82
<i>Figure 32 (a et b) : « chaînes »</i>	84
<i>Figure 33 : Jour 2, Scène 2, texture accompagnatrice, mes. 1 à 5</i>	89
<i>Figure 34 (a-h) : les 8 énoncés du mot « amour »</i>	90
<i>Figure 35 : éléments musicaux évocateurs, mes. 56 à 62</i>	92

LISTE DES DOCUMENTS SPÉCIAUX

Partition

Trahisons liquides : opéra de chambre en un acte pour 4 chanteurs et 13 musiciens.

Enregistrements

Un disque compact :

- 1) les captations audio de cinq extraits de l'opéra :
 - a. Jour 2, Scène 1
 - b. Jour 3, Scène 1
 - c. Jour 2, Scène 3
 - d. Jour 1, Scène 1
 - e. Jour 1, Scène 2

Voir l'annexe 1 pour la description détaillée des enregistrements.

LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS

bn.	Basson
cl.	Clarinette
cl. b.	Clarinette basse
cb.	Contrebasse
Fig.	Figure
fl.	Flûte
hb.	Hautbois
4te	Intervalle de quarte
5te	Intervalle de quinte
2de	Intervalle de seconde
6te	Intervalle de sixte
3ce	Intervalle de tierce
7 ^e , 8 ^e , 9 ^e , etc.	Intervalles de septième, d'octave, de neuvième, etc.
J1-1 / J1-2, etc.	Jour 1, Scène 1 / Jour 1, Scène 2, etc.
m., mes.	Mesure
p.	Page
Pr.	Prélude
U.	Ultimes notes
Vib.	Vibraphone
vln.	Violon
alt.	Violon alto
vc.	Violoncelle

To my wonderful parents, Barry and Judy Brown,
with love and extreme gratitude for the
innumerable ways in which you have
enthusiastically shown me your
unconditional love and
support from day one.

REMERCIEMENTS

La réflexion sur l'aide précieuse que j'ai reçue tout au long de mon cheminement au doctorat est un des grands plaisirs du processus. C'est un moment privilégié qui réaffirme profondément la chance que j'ai d'être si bien entourée, par ma famille, mes amis et mes collègues estimés. Ces quelques lignes ne peuvent que tenter de témoigner partiellement de ma gratitude, car pour tout exprimer ça me prendrait les dimensions d'une autre thèse...

Les différentes étapes dans la préparation de la présente thèse, de la conception initiale du projet jusqu'aux derniers moments de la rédaction, n'auraient pas pu être réalisées sans l'encouragement infatigable et le soutien expert de plusieurs. Je tiens à remercier sincèrement mon librettiste, Sébastien Harrisson pour la grande richesse du livret qu'il a écrit et pour son enthousiasme tout au long de notre collaboration. Les personnes suivantes ont enrichi cette expérience, chacune à sa façon, tout aussi appréciée : Martine Rhéaume et Marco Roy (complices dans le *Doc-Trio*), Éric Champagne, Sylvain Pohu, Sophie Stévance, Mathieu Lavoie, Evan Ware; Alain Perron, Sophie Bouffard et les musiciens du *New Music Ensemble* de la *University of Regina*; Lorraine Vaillancourt et les musiciens du *Nouvel Ensemble Moderne*; Cristian Gort et les musiciens de l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal; Barah Héon-Morrisette, Dina Gilbert, Claudine Ledoux, Samantha Louis-Jean, Simon Charette, Michiel Shrey et tous les merveilleux musiciens qui ont participé aux lectures et enregistrements. Je remercie également le *Fonds québécois de recherche sur la société et la culture* (FQRSC) d'avoir soutenu financièrement cette recherche-crédation.

Merci infiniment à mes co-directrices de thèse, Isabelle Panneton et Caroline Traube, avec qui c'était une joie de discuter de mon travail et d'échanger sur mes idées. Je suis très reconnaissante de votre soutien, votre énergie, votre expertise et, surtout, votre passion pour la musique, pour la recherche et pour l'enseignement. Par votre confiance en moi, vous avez su consolider ma propre assurance, m'incitant à persévérer dans des moments clés.

My deep thanks and gratitude to Megan Huckabay, Susan Cahill, Maureen Murphy, and Ashley Pugh, and to my sisters Jennifer Emery, Leslie Kenny and Carolyn Brown, who have always been ready to listen, to offer reassurance, to inspire me to keep pushing forward, to tell me the truth when I most need to hear it and to distract me when it is time for a break.

INTRODUCTION – *So you want to write an opera...*

"The melee of invention and development in digital media in the 1990's mirrors the melee of invention and design of opto-chemical image technologies in the late 1800s. Out of this explosion of experimentation will fall one or several new cultural forms for the 21st century, and it will supplant cinema in the same way that cinema supplanted the music hall variety show. It will form its own venues, its own aesthetics and its own social conditions."

Simon Penny (2004)

Mon amour pour la voix chantée, ma passion pour le travail collaboratif et la richesse de mes expériences passées au théâtre en tant que technicienne, musicienne, comédienne et danseuse trouvent véritablement leur expression convergente dans l'opéra. Mes recherches sur la composition opératique ont été amorcées au cours de mes études de baccalauréat et ont pris forme concrète par la création d'un opéra de chambre multimédia pour cinq chanteurs et cinq instrumentistes. L'élément multimédia du projet, un diaporama, était un aspect fondamental de la mise en scène de l'œuvre. La mise en scène se fondait sur le modèle du *Reader's Theatre*¹, devenu populaire à New York dans les années 1970; les interactions des cinq chanteurs costumés se faisaient sans déplacement physique sur la scène (d'ailleurs, on pourrait parler de version concert). Ainsi, debout et immobiles avec leurs partitions disposées sur des lutrins, leur jeu était concentré sur les expressions du visage et de petits mouvements du corps lorsqu'ils se retournaient pour interagir les uns avec les autres. Les images projetées montraient ces mêmes chanteurs costumés, dans chacune des séquences d'action de l'histoire : hypnose, rêves, duel d'épées, confrontations entre amants. Le public observait alors simultanément deux versions de chaque personnage, physiquement (sur scène) et virtuellement (à l'écran); la dualité résultante contribuait à une expansion de l'espace théâtral par des moyens multimédias. Cette expérience a été un moment décisif dans mon cheminement artistique; elle m'a permis d'aborder de manière tangible la problématique de l'interaction entre plans sonores, plans visuels et plans dramaturgiques à l'intérieur d'une esthétique de présentation multimédia.

¹ Voir à ce sujet : KAYE, Marvin. *Readers Theatre, What It Is, How to Stage It*. Wildside Press : Rockville, Maryland. 1995.

En poursuivant ce volet de recherche-création à la maîtrise, j'ai composé des œuvres à vocation cinématographique à travers lesquelles j'ai pu explorer l'intégration de ma musique à des projets de danse, de dessin animé et de film muet. Ma collaboration avec la chorégraphe Diane Carrière pour un film de danse contemporaine a fourni un champ de recherche particulièrement propice à une réflexion sur l'interaction entre musique et mouvement. Aujourd'hui, la démocratisation de l'accès aux technologies continue de faciliter l'appropriation créative de leur potentiel artistique, ce qui est certainement un facteur important dans la génèse de mon opéra.    travers tous ces projets divers qui comportaient une approche de la composition sensible à l'interaction de la musique et des éléments extramusicaux, j'ai senti graduellement croître mon intérêt pour la création d'un nouvel opéra qui non seulement int  grerait le multimédia lors de la présentation scénique, mais l'insérerait également au tissu même de l'histoire.

Le premier chapitre présente le contexte dans lequel mon projet de création s'est élaboré. J'y expose la génèse de ce projet de doctorat, la façon dont ma réflexion initiale m'a conduit vers une recherche plus approfondie sur les moyens multimédias employés dans plusieurs opéras depuis les dernières décennies du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui. Je présente donc l'état actuel de mes recherches : tout d'abord les conditions qui rendent difficile la définition précise de ce qu'est un opéra multimédia, puis les divergences terminologiques qui engendrent la multitude d'expressions quasi-équivalentes répertoriées, enfin les perspectives de recherche ouvertes par cet état des lieux. Dans le sillage de cette réflexion, je conclus le premier chapitre en définissant mon approche du multimédia à l'opéra.

Les deuxième et troisième chapitres concernent le travail préparatoire qui a fait partie intégrante de la composition de l'opéra *Trahisons liquides*. Dans le chapitre 2, j'aborde le sujet du livret : les questions de narrativité, de langue et de prosodie, les approches variées de la relation texte-musique, la collaboration avec le librettiste et l'évolution du drame. Dans le chapitre 3, j'explique comment les lieux physiques et symboliques ont guidé l'élaboration des ambiances musicales de l'opéra. Je décris ensuite l'évolution de la structure générale de l'œuvre, où l'élan sonore s'inspire de l'élan dramatique, et j'établis certains points de repère motiviques pour les analyses présentées dans le chapitre final. Le quatrième

chapitre est ainsi consacré aux analyses détaillées d'une sélection de huit scènes de l'opéra *Trahisons liquides*, choisies afin de mettre en relief divers aspects de ma démarche de composition et de mon langage musical.

CHAPITRE 1 – RÉFLEXIONS INITIALES

1.1 Problématique

Comme individu ayant grandi à la fin du 20^e siècle et comme compositrice qui évolue à l'époque actuelle, ma vie est foncièrement une expérience multimédia. Grâce aux technologies du son et de l'image devenant de plus en plus mobiles, à l'expansion des réseaux sans fil pour accéder aux ressources sur Internet et à l'omniprésence de musiques ambiantes et de grands écrans de diffusion en lieux publics, il est possible de maintenir, voire même impossible d'éviter le contact perpétuel avec la musique et avec la vidéo dans presque tous les aspects de la vie urbaine d'aujourd'hui. Cette expérience quotidienne aux multiples dimensions, et la sur-stimulation des sens que nous subissons dans l'environnement urbain contemporain, m'incitent à imaginer l'effet que peuvent produire ces phénomènes lorsqu'ils sont traduits dans l'espace de l'opéra.

Comment puis-je conjuguer l'aspect multimédia de ma réalité quotidienne au 21^e siècle avec ma propre esthétique musicale dans la création d'un nouvel opéra?

Ce projet est en deux volets – recherche et création – et s'appuie sur l'interdépendance de ces deux aspects, car il s'agit d'un seul parcours séparé en deux parties ayant un objectif partagé : il vise à observer et analyser l'intégration des arts médiatiques dans l'opéra contemporain et à étudier l'incidence de ceux-ci sur ma propre démarche de compositrice à l'intérieur de la création d'un nouvel opéra.

1.2 Contextualiser le projet de création

Depuis ses origines, l'opéra, par sa multidisciplinarité, intensifie la force expressive du théâtre en joignant drame et musique, jumelage qui, selon Wagner, était la seule voie vers une œuvre d'art total – *Gesamtkunstwerk* – et la réalisation d'un monde artistique où tous les domaines interagiraient et collaboreraient dans la production de l'œuvre unifiée. Mais les contours de l'opéra sont redéfinis à chaque époque selon les contextes sociaux et économiques, les avancements dans la facture des instruments, les modifications des techniques instrumentales et les

développements de capacités technologiques, pour ne nommer que quelques facteurs. Quant à l'usage à l'opéra de médias *modernes* tels que le cinéma, le théâtre musical, les haut-parleurs et la musique jazz², comme le prévoyait Alban Berg en 1920, l'histoire de la musique du 20^e siècle est remplie d'exemples tels que *Lulu* de Berg lui-même (1937), *Porgy & Bess* de Gershwin (1935) ainsi que *The Cave* de Steve Reich (1993) et *The Woman Who Walked into Doors* de Kris Defoort (2001).

L'interdisciplinarité de l'univers de l'opéra se manifeste aujourd'hui dans l'intersection de la technologie et de la création musicale autant que dans la mise en musique d'un texte et la mise en scène d'une œuvre achevée. Ainsi, l'œuvre d'art totale telle que pensée par Wagner et parfois fautivement appelée « multimédia », était d'une multidisciplinarité englobante, mais ne se qualifierait pas en tant qu'œuvre « multimédia » selon les standards qui ont évolué au cours du 20^e siècle. Depuis les dernières décennies, l'évolution de nouvelles technologies de création ouvre les possibilités multimédias pour les compositeurs d'opéra contemporain, faisant en sorte que l'opéra multimédia soit, à l'époque actuelle, un phénomène en pleine croissance. Pourtant, il n'est pas impensable d'arriver à l'énoncé suivant : l'opéra multimédia n'existe pas. Certes, ce n'est pas faute de créations artistiques se nommant ainsi que nous en arrivons à cette conclusion. Le problème de fond est notamment de nature lexicologique. Malgré les définitions relativement générales pour les termes « opéra » et « multimédia » – mots presque aussi connotés pour l'initié que pour le non-initié, peu importe le degré de sa compréhension – et malgré l'intégration croissante de médias sonores et visuels à l'opéra contemporain, il n'y a pas encore de consensus sur une définition claire de ce genre. Et si les premières étapes du processus de création sont préparatoires et engagent une certaine contextualisation du geste créatif, alors le compositeur qui s'intéresse à l'opéra multimédia peut être rapidement isolé, voire bloqué dans son travail par l'absence de ressources publiées sur le sujet. En effet, la terminologie présentement employée isole des projets semblables autant qu'elle regroupe des projets dissemblables. Comment reconnaître l'existence d'une forme d'art pour laquelle il n'y a ni définition établie, ni critères constitutifs, ni recueil d'œuvres reconnues ? Comment entamer

² BERG, Alban. « The Problem of Opera » (1928) In: KOSTELANETZ, Richard et Joseph DARBY (éds.). *Classic Essays on Twentieth-Century Music : A Continuing Symposium*. Schirmer Books : New York, p. 277-279.

une réflexion approfondie sur le travail de création lorsque l'identification de ressources essentielles reste hors de portée ?

Un point de départ : définir « opéra » et « multimédia »

Afin d'arriver à une meilleure compréhension de ce que pourrait représenter l'expression hybride « opéra multimédia », il est utile de s'arrêter à la définition de chaque terme. Le *New Grove Dictionary of Opera* commence sa définition du terme « opéra » comme suit : « a drama in which the actors and actresses sing throughout »³. Or, depuis l'avènement du *Musiktheater* de Wagner à la fin du 19^e siècle, il y a souvent eu confusion entre la définition d'« opéra » et celle de « théâtre musical »⁴. Selon le *New Grove Dictionary of Opera* dans la définition suivante, le second terme représente une sous-catégorie du premier :

[music theatre] « a kind of opera and opera production in which spectacle and dramatic impact are emphasized over purely musical factors ».⁵

Pourtant, pour le compositeur et critique Eric Salzman en 1974, le terme « music theatre » a souvent une connotation multimédia et peut donc très bien comprendre des éléments médiatiques sans que l'étiquette ne le signale directement :

[music theatre]...a loosely applied term for theater works or events that involve some merging of arts, forms, techniques, means, and electronic media, all directed at more than one of the senses and generally involving some kind of total surrounding.⁶

Encore de nos jours et sans que la distinction soit globalement comprise de la même façon, chaque terme peut ainsi, dans l'usage, décrire un spectacle scénique alliant drame et musique, avec ou sans la présence d'éléments médiatiques. Il est clair que si les termes « opéra » et « théâtre musical » sont utilisés parfois de façon

³ MAYER BROWN, Howard : « Opera ». *Grove Music Online*. L. Macy (éd.). <<http://www.grovemusic.com>>. Consulté en ligne le 19 avril 2007.

⁴ ...ou « music theatre » en anglais, à ne pas confondre avec « musical theatre » (comédie musicale).

⁵ CLEMENTS, Andrew : « Music Theatre ». *Grove Music Online*. L. Macy (éd.). <<http://www.grovemusic.com>>. Consulté en ligne le 19 avril 2007.

⁶ SALZMAN, Eric. « Mixed Media ». In : *Dictionary of Contemporary Music*. VONTON, John (éd). E.P. Dutton : New York, 1974: p. 489.

interchangeable, parfois pour désigner des genres contrastants et parfois comme sous-genre l'un de l'autre, le champ de recherche devient déjà vaste avant même que l'on tente l'annexion du terme « multimédia ».

Dans le *Grand dictionnaire terminologique* de l'Office québécois de la langue française, nous retrouvons deux définitions générales du terme multimédia, non exclusives au domaine de la musique, la première étant :

[multimédia] Technologie de l'information permettant l'utilisation simultanée de plusieurs types de données numériques (textuelles, visuelles et sonores) à l'intérieur d'une même application ou d'un même support, et cela, en y intégrant l'interactivité apportée par l'informatique.⁷

Cette interprétation large est aussi soulignée par l'Américain Randall Packer, un compositeur et spécialiste du multimédia reconnu pour ses contributions pionnières à l'étude du domaine. En 1998, son article « Just What Is Multimedia, Anyway? » proposait d'abord sa version d'une origine très ancienne du concept de multimédia, mais affirmait néanmoins qu'à l'heure actuelle, le mot « multimédia » indique généralement, dans la compréhension populaire du terme, la présence de technologies avancées⁸. Nicholas Cook, dans son livre *Analysing Musical Multimedia*, ajoute une précision à la simple présence de technologies de pointe et propose que la définition de multimédia inclue également leur interaction en contexte musical⁹.

Genèse du problème de définition

Les interprétations multiples potentiellement engendrées par l'annexion au terme « opéra » du mot « multimédia », à signification variable, amplifient l'ambiguïté du genre de l'opéra, lui-même assailli par une certaine multiplicité terminologique. Nous avons identifié deux situations opposées où la dénomination s'embrouille.

⁷ Le Grand Dictionnaire. <<http://www.granddictionnaire.com/btml/fra>>. Consulté en ligne le 17 avril 2007.

⁸ Randall Packer propose les rituels sacrés dans des caves décorées de peintures murales comme premier cas de multimédia à cause de l'aspect « immersif » et multisensoriel des anciennes cérémonies. PACKER, Randall. « Just What is Multimedia, Anyway ». *IEEE Spectrum*, 1998. <<http://www.zakros.com/bios/packer.html>>. Consulté en ligne le 10 octobre 2006.

⁹ COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

En premier lieu, l'expression « opéra multimédia » est de nos jours appliquée librement par les compositeurs et par les médias, les musiciens et le public à un vaste champ d'œuvres sans pourtant que ces œuvres aient nécessairement des traits communs¹⁰. Avec ou sans chanteurs, ces « opéras » intègrent des projections de films, des diaporamas, de l'électroacoustique, des diffusions sur Internet ou le traitement audionumérique en temps réel; ce ne sont que quelques-uns des éléments qui peuvent servir de justification pour l'étiquette « multimédia ». Nous trouvons alors dans une même catégorie un grand nombre de projets d'opéra à dimensions divergentes, la capacité communicatrice de la terminologie étant ainsi réduite.

En second lieu, les divers types de projets pouvant hypothétiquement se nommer « opéra multimédia » peuvent aussi se voir classés dans de nombreuses autres catégories comme « opéra intermédia », « new media opera », « électr-opéra », « technopéra » et « opéra augmenté¹¹ ». Il est à noter qu'au cours des dernières années, la compagnie de création lyrique Chants Libres a créé à Montréal un « opér-installation¹² » ainsi qu'un « électr'opéra » qui est aussi appelé « opéra électroacoustique¹³ ». Le fait que ces appellations différentes proviennent toutes de communiqués publicitaires produits par une seule compagnie sur une période de moins de dix ans est un exemple d'autant plus fascinant des termes assortis qui persistent sur le plan de la dénomination. Cela accentue la nécessité de remettre en question chacune des expressions et d'analyser les circonstances qui ont mené à la multiplicité terminologique actuelle.

¹⁰ Notez par exemple le cas de « Stardust », un opéra sans chanteurs qui, par toute définition acceptée, n'est pas un opéra du tout. <www.wired.com/culture/lifestyle/news/2002/02/50463>. Consulté en ligne le 22 avril 2007. Il y a aussi le cas du « Brain Opera » de Tod Machover, qui comprend une installation multimédia interactive et la création collaborative, ou « Virtopera » d'Eberhard Schoener un « opéra-pour-Internet » avec un personnage virtuel, de vrais chanteurs, un *rapper* et un acteur, ainsi que la diffusion sur Internet de vidéos (webcast) filmés dans 4 pays différents, et la projection de conversations en temps réel (live-chat) entre musiciens impliqués.

¹¹ Chants Libre a créé l'opéra augmenté « Alternate Visions » de John Oliver en mai 2007 à Montréal.

¹² « L'Archange » de Louis Dufort créé en 2005 et en reprise du 9 au 12 avril 2008 à l'Espace Dell'Arte à Montréal.

¹³ « L'Enfant des glaces » de Zack Settel (2000).

Réforme, auto-classification et polylinguisme

L'arrivée de l'ordinateur personnel sur le marché au début des années 1980, l'accessibilité toujours croissante d'outils médiatiques et l'évolution accélérée du paysage numérique ont rendu possible – voire incité – de réelles expansions de l'opéra¹⁴. L'opéra connaît actuellement une croissance de popularité remarquable parmi les jeunes compositeurs ainsi que les compositeurs plus expérimentés, autant chez nous qu'à l'étranger, et nombres de ces opéras contemporains contiennent des éléments additionnels par rapport à l'opéra traditionnel¹⁵. S'il émerge, tous les 100 ans, un compositeur dont le but est de réussir la réforme de l'opéra, comme l'affirme Bernard Jacobson dans son article « Opera's Deconstructionist »,¹⁶ alors la situation actuelle est en roulement accéléré. Sans que l'objectif déclaré de tout compositeur soit précisément une réforme¹⁷, une multitude de tentatives de renouvellement de l'opéra se manifestent au cours du 20^e siècle, particulièrement avec l'ajout d'éléments technologiques dans la seconde moitié. Probablement influencés par l'importance accordée à l'originalité du *langage* musical depuis les années 1950, les compositeurs ont voulu démontrer l'originalité de leur projet et attirer l'attention sur les aspects technologiques de leurs œuvres en créant de nouveaux termes, voire même en créant de nouveaux genres¹⁸. Ainsi, l'inventivité au niveau du langage musical de cette époque s'est aussi manifestée dans l'inventivité lexicale.

¹⁴ Quelques exemples de l'émergence, dans les années 1980, d'opéras impliquant l'intégration d'un aspect « branché » à l'opéra traditionnel : « OPÉRAaaaAH » (1981) de Marcelle Deschênes (Canada), « The Photographer » (1982) de Philip Glass (États-Unis), « Valis » (1987) de Tod Machover (É-U), « The Death of Don Juan » (1987) d'Élodie Lauten (France/É-U).

¹⁵ Quelques exemples d'opéras plus récents employant des technologies contemporaines : « L'amour de loin » (2000) et « Adriana Mater » (2006) de Kaija Saariaho (Finlande) avec des environnements de musique électronique et « One » (2002) et « Afterlife » (2006) de Michel van der Aa (Pays Bas) avec le traitement en temps réel du son et l'intégration de la vidéo en interaction serrée avec les intervenants sur la scène.

¹⁶ JACOBSON, Bernard. « Opera's Deconstructionist. ». *Opera News* 61:5. Metropolitan Opera Guild Inc : New York, November 1996, p. 22-25.

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ À titre d'exemple, on peut citer la note d'intention du compositeur Fausto Romitelli au sujet de son vidéo-opéra (aussi nommé vidéopéra) : « An Index of Metals a pour projet de détourner la forme séculaire de l'opéra vers une expérience de perception totale plongeant le spectateur dans une matière incandescente aussi bien lumineuse que sonore; un flux magmatique de sons, de formes et de couleurs, sans autre visée que celle de l'hypnose, de la possession, de la transe. [...] An Index of Metals sera cette narration abstraite et violente, épurée de tous les artifices de l'opéra, un rite initiatique d'immersion, une transe lumineuse-sonore. » Site internet de l'ensemble ictus de Bruxelles : <www.ictus.be/home2.html>. Consulté en ligne le 23 février 2010.

Le geste d'auto-classification a certainement contribué à la prolifération des termes. Le compositeur Morton Subotnick, en cherchant à contourner le problème du manque de clarté terminologique, a préféré donner l'étiquette « media poem » à son opéra *Intimate Immensity* (1997), décision qu'il explique ainsi :

I refer to *Intimate Immensity* as a « media poem ». It has always been difficult to decide whether much of the staged work of the last half of this century is 'opera', or 'theater piece', or 'performance art'. I am adding another category to the list, by calling *Intimate Immensity* a media poem.¹⁹

Prenons aussi le cas de *Microepiphanies : A Digital Opera* (2000) du compositeur américain Christopher Dobrian. Dans un article sur le site web de la *University of California, Irvine*, il explique :

...I'd say that, really, *Microepiphanies* is a 'non-opera'... or an 'anti-opera', but anti- in the sense of 'opposite of'. Or, to coin yet another term, it's a meta-digital-anti-opera, because it's a digital anti-opera about digital anti-opera.²⁰

Un « meta-digital-anti-opera » ! L'existence même d'une telle expression confirme assurément l'idée qu'une recherche pour répertorier les opéras « multimédia » des 20^e et de 21^e siècles est ardue. L'étendue du terrain à couvrir simplement sur le plan des mots clés illustre l'immensité du projet.

Peter F. Stacey attribue l'état actuel de « polylinguisme » en musique contemporaine à l'absence de *lingua franca* (langue commune) à travers cette période.²¹ Il laisse sous-entendre que c'est l'absence d'une terminologie musicale commune qui pousse les compositeurs contemporains à créer des étiquettes propres à leurs œuvres, geste qui fait actuellement accroître la multiplicité lexicale dans le domaine de la musique. J'ajouterais à cela que c'est particulièrement la présence de technologies branchées dans tous les domaines de l'art, y compris la

¹⁹ SUBOTNICK, Morton. <<http://www.creatingmusic.com/subotnick/Immensity.html>>. Consulté en ligne le 20 avril 2007.

²⁰ Site Internet de la *University of California, Irvine*.

<<http://music.arts.uci.edu/dobrian/microepiphanies.htm>>. Consulté en ligne le 1^{er} août 2006.

²¹ STACEY, Peter F. « Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition ». In : *Contemporary Music Review*. Vol. 5. Harwood Academic Publishers GmbH : UK, 1989, p. 9-27.

musique, qui donne lieu à une prolifération d'expressions qui ne sont pas encore lexicalisées; d'où la nécessité d'une recherche qui identifie et classe le vaste nombre de termes et de projets afin de pouvoir commencer à dresser le portrait actuel de ce genre émergent. Afin de nourrir ma réflexion continue sur ma propre démarche de création et le rôle qu'occuperait le multimédia dans mon projet d'opéra, je suis allée à la recherche, un opéra à la fois, d'une perspective plus large de la création dans ce domaine.

De l'arbre à la forêt : vers une vue d'ensemble de l'opéra multimédia

L'absence de conventions pour une typologie de l'opéra multimédia complique le travail de recherche, car il y a de nombreuses expressions quasi-équivalentes signalant une certaine présence de technologies dans l'opéra contemporain. De même, à chaque compositeur et à chaque auteur d'article est offerte la possibilité de choisir librement parmi des options d'appellation très vastes ou encore d'inventer une nouvelle variante. Voici la liste de termes et d'expressions répertoriés qui sont plus ou moins équivalents (dans l'usage) et qui sont semble-t-il appliqués de manière plutôt arbitraire à toutes sortes de projets d'opéra de styles esthétiques très variables :

- Opéra multimédia / Multimedia opera
- Opéra intermédia / Intermedia opera
- Hypermedia opera
- New media opera
- Opéra augmenté / Augmented opera
- Digital opera / opéra numérique
- Opéra acousmatique
- Electroacoustic opera / Opéra électroacoustique
- Opéra interactif
- Interactive virtual opera
- Virtual reality opera
- Video opera
- Cosmic opera
- Opera verité
- Multimedia hybrid opera
- Électr'opéra
- Technopera
- Vidéoopéra
- Virtopera
- Vidéo-opéra
- Hyper-opera
- Oper-installation

- Video-textopera
- Media poem
- New music theatre
- Multimedia music drama

De cette multiplicité lexicologique découle l'impossibilité d'anticiper le contenu d'un article ou d'une œuvre par la simple lecture de sa description, de son résumé ou de ses mots clés. Ainsi, des critères de comparaison d'œuvres sont plus difficiles à établir, car d'entrée de jeu, constituer une liste d'opéras qui possèdent des traits semblables est une tâche complexe tant les descripteurs de ces opéras sont flous. L'ampleur du défi associé à une telle recherche est illustrée par l'énoncé suivant, extrait d'un article publié en 2002 sur l'opéra contemporain : « Si rien n'a été dit sur les moyens multimédias à l'opéra, c'est qu'il y a encore peu d'œuvres dans ce domaine »²². Ceci démontre que malgré un nombre croissant depuis 1980 de projets d'opéra intégrant des technologies contemporaines visuelles et sonores, il manque encore de sources documentaires offrant des perspectives globales sur le développement et la production d'opéras avec multimédia aux 20^e et 21^e siècles. Bien que quelques publications proposent un traitement plus large du sujet, il ne semble exister aucun ouvrage fournissant une chronologie substantielle du mariage de nouveaux médias à l'opéra, car l'absence d'une terminologie commune isole les projets les uns des autres.

Afin d'arriver à « parler » du réel contenu de nouveaux projets de création, y compris le mien, il a fallu d'abord que soit réalisée, à l'aide des termes et des expressions répertoriés, une recherche pour dresser la liste des opéras existants. Ainsi, dans un premier temps, la création d'une base de données sur l'opéra multimédia a généré un outil de recherche important qui regroupe de l'information détaillée sur plus d'une centaine d'œuvres composées entre 1980 et 2011 tout en associant des documents audios et visuels, ainsi que des articles d'analyse et de presse et des écrits de compositeurs. Dans un second temps, un système de classement des œuvres répertoriées associe les diverses expressions variées actuellement en usage (synonymes d'« opéra multimédia ») aux composantes technologiques véritablement présentes dans chacune des œuvres, afin de rendre plus efficace une étude macroscopique des rencontres stylistiques et des

²² BATTIER, Marc. « L'opéra et les technologies du son artificiel. » *Analyse Musicale* N° 45 : Paris, 2002, p. 30.

innovations technologiques se retrouvant dans plusieurs opéras de la moitié du 20^e jusqu'à aujourd'hui²³. La liste des opéras multimédias identifiés est donnée dans l'annexe 2.

Aborder la création à la lumière des recherches effectuées

Les étapes préparatoires du présent projet de création ont mené à une recherche approfondie sur les moyens multimédias employés à l'opéra, me donnant une perspective de réflexion privilégiée pour l'élaboration de mon propre travail : comment conjuguer l'aspect multimédia de ma réalité quotidienne au 21^e siècle avec ma propre esthétique musicale dans la création d'un nouvel opéra? Après avoir effectué le survol de la création opératique récente, j'ai constaté que les divers emplois du multimédia à l'opéra étaient nombreux, allant, à l'intérieur de l'ensemble des projets rencontrés, du « low-tech » jusqu'à l'extrême inverse, la technologie de pointe. De même que si certains compositeurs choisissent d'écrire leurs propres livrets, certains décident d'élaborer leurs propres éléments multimédias, tandis que d'autres collaborent avec des artistes provenant d'autres horizons. De plus, ces éléments multimédias peuvent être conçus parallèlement au livret ou à la musique (ils sont alors intégrés de manière indissociable à l'œuvre achevée), ou en guise de décor médiatique (ils sont alors élaborés lors de la mise en scène).

Pour mon opéra, je voulais avant tout utiliser le multimédia pour les besoins du drame, tel un travail de mise en scène ancré dans le tissu de l'histoire. Ainsi, l'introduction d'éléments multimédias serait prise en compte à chaque étape du développement du livret et de la musique, et ces éléments ne seraient effectivement créés que lors de la production de l'œuvre. L'emploi des technologies dans la mise en scène de l'opéra pourrait alors être repensé à chaque nouvelle exécution, selon la participation d'une nouvelle équipe de créateurs. Nous obtenons ainsi un opéra de chambre :

- 1) composé pour un ensemble instrumental, sans électronique, mais employant la sonorisation comme au théâtre (avec l'amplification sélective, par exemple) ;

²³ Bien qu'une étude de cette ampleur dépasse largement le propos du présent projet, la poursuite de cette recherche en cours constitue une étape subséquente à la présente recherche-crédation dans le dessein d'arriver à une meilleure compréhension de la création historique et actuelle d'opéras « multimédias ».

2) impliquant dans la mise en scène, selon les didascalies, des projections de texte et de vidéo, avec le libre choix, pour le metteur en scène, de ses collaborateurs.

Enfin, un nouveau questionnement s'est imposé, émergeant de la difficulté fondamentale de définir ce qui constitue un élément « multimédia » : comment nommer un tel projet?

CHAPITRE 2 - LE LIVRET

2.1 Cadre théorique du livret

Narrativité

There is an essential difference between a good opera libretto, as the words of the action are called, and the script of a good play. A play centres about characters and a plot; it may contain episodes that could be omitted without damaging its unity or continuity, but if this is the case, it is, strictly speaking, a defect in the structure. A opera libretto, however, may be almost said to centre about the episodes; at the very least, it admits and even requires many portions that contribute little or nothing to the characterization or to development of the action, such as dances, choruses, instrumental or vocal ensembles, and spectacular stage effects. Even the solo songs (arias) are often, from the dramatic point of view, mere lyrical interruptions of the plot; they correspond, in a way, to soliloquies in spoken drama. All these things, which (on a comparable scale) would be out of place in a spoken drama, are the very lifeblood of opera.²⁴

La question de structure narrative touche à la manière dont une histoire est transmise et plus particulièrement à la séquence des événements. La relation temporelle des événements par rapport à l'ordre dans lequel ils sont dévoilés déterminera si cette structure est linéaire, non-linéaire (comme dans le cas du *flashback*) ou multi-linéaire (si on fait un aller-retour entre deux ou plusieurs histoires). Une structure linéaire est certainement plus habituelle à l'opéra à travers l'histoire du genre, tout en acceptant un chevauchement temporel lorsque la présentation scénique exige que deux événements supposés se dérouler simultanément soient présentés l'un après l'autre. Dans le cas d'une relation temporelle plus complexe, le style narratif employé peut aider le spectateur à identifier la linéarité principale par laquelle il pourra déchiffrer les excursions temporelles à l'extérieur de celle-ci.

Au 20^e siècle, des exemples de pièces de théâtre comme celles de Samuel Becket illustrent une nouvelle approche narrative qui cherche à ébranler la structure, à la rendre plus obscure. En danse, l'approche de la structure narrative est réimaginée par le chorégraphe Lukáš Timulak dans la production *Eroica*, conçue sur la musique de la 3^e symphonie de Beethoven et employant une forme non-linéaire

²⁴ GROUT, Donald J. et Hermine Weigel WILLIAMS. *A Short History of Opera*. New York: Columbia University Press : New York, 2002, p. 3.

(en *flashback*)²⁵. Au 21^e siècle, l'œuvre collaborative des compositeurs britanniques Helen Porter et Marc Teitler offre un exemple élaboré de structure narrative expérimentale; le livret de leur opéra *Twitterdaemmerung* est basé entièrement sur des messages de 140 caractères (un « tweet ») envoyés par le public via Twitter, le site Internet de réseautage social²⁶. La possibilité d'inclure des éléments médiatiques à l'opéra contemporain élargit de manière exponentielle les moyens disponibles pour manipuler le rapport du spectateur à la structure narrative de l'œuvre. Par exemple, l'opéra *The Woman Who Walked into Doors* de Kris Defoort rassemble soprano, actrice et écran vidéo avec orchestre et ensemble jazz. La trame narrative de l'histoire est partagée entre la soprano et l'actrice qui jouent deux aspects du même personnage, et l'écran vidéo qui représente tous les autres personnages du drame. La projection du texte fournit une grande partie de la narration; le choix des polices de caractères et la conceptualisation de la projection sont essentiels à la communication du propos.

C'est pourquoi dès le départ, une réflexion sur le style narratif qui allait se jumeler à la structure narrative de mon projet était importante pour orienter le choix du sujet et celui du librettiste. Le fait que l'œuvre soit mise en scène ou non est un critère souvent employé pour faire la distinction entre opéra et oratorio. Mais, une différenciation plus nuancée apparaît lorsqu'on compare les styles narratifs employés pour chacun : l'histoire dévoilée en action par opposition à l'histoire racontée par un observateur. La mise en scène à l'opéra permet de démontrer la séquence des événements par l'interaction entre les acteurs et par leurs déplacements physiques. Ce style narratif ouvre la voie aux dialogues, aux interactions entre personnages dans des situations vécues activement. Ainsi, le spectateur peut observer lui-même le déroulement des éléments de l'histoire. De plus, la succession de récitatifs et d'airs, leur distinction plus marquée dans l'opéra aux époques antérieures, et la nature d'un air – arrêt narratif pour l'expression plus profonde d'une émotion – fournissent au spectateur une perspective privilégiée sur un aspect psychologique du personnage. Par contre, en l'absence d'une mise en scène (comme dans l'oratorio), tout le déroulement du drame s'appuie sur le narrateur qui observe et transmet les détails de l'histoire et des personnages impliqués. À l'opéra, les deux approches peuvent co-exister dès le moment où l'on

²⁵ La création a eu lieu le 18 décembre 2010 au Göteborg Opera en Suède.

²⁶ La création a eu lieu le 4 septembre 2009 au Royal Opera House en Angleterre.

introduit un personnage-narrateur; cette technique est répandue dans les médias modernes tels que le cinéma et la télévision, mais on en retrouve des traces jusque dans le théâtre grec ancien où un chœur commente les actions du personnage principal. La présence d'un narrateur permet aussi de commenter le propos dans une perspective plus large que celle d'un seul personnage qui participe aux événements se déroulant activement sur scène. L'omniscience du narrateur dépend de sa place dans l'histoire et de sa relation au drame; si le narrateur connaît la fin ou s'il a une existence en dehors des contraintes temporelles de l'opéra, sa perspective en sera d'autant plus complète²⁷. À l'époque actuelle, la structure narrative, le style narratif et la communication du propos de l'opéra peuvent être revisités à la lumière des options multimédias pour l'inclusion d'éléments visuels plus élaborés que le décor statique de la mise en scène du passé. La richesse des possibilités technologiques requiert un processus de sélection de la part du compositeur qui s'intéresse au multimédia, afin d'arriver à une intégration élaborée à partir des éléments fondamentaux : la musique et le texte.

La relation texte-musique

Bien que les théories sur la relation entre texte et musique soient multiples, chaque compositeur doit définir sa position dans le traitement d'un texte à mettre en musique. Dans le cas d'un opéra, une sensibilité à la trame et à la structure narratives est fondamentale au questionnement sur le degré d'intelligibilité à rechercher. La rupture des contraintes traditionnelles de la relation texte-musique dans la seconde moitié du 20^e siècle a engendré le déplacement de l'« accent platonique²⁸ » sur le « respect du texte » et sa « préservation en condition

²⁷ Je fais référence aux descriptions par Jahn des trois catégories narratives désignées par Margolin à la lumière de cette relation de temporalité : la narration rétrospective, la narration concurrente et la narration prospective (ou prophétique). Margolin, Uri. « Of What is Past, is Passing or to Come: Temporality, Modality, Aspectuality, and the Nature of Literary Narrative ». *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Herman (éd.). Ohio State UP, 1999, p. 142-66. In : JAHN, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Version 1.8. English Department, University of Cologne, 2005. <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>>. N5.1.4. Consulté en ligne le 20 mars 2011.

²⁸ L'accent platonique, selon l'utilisation de P. Stacey, se réfère à un principe énoncé par Platon pour l'approche de la mise en musique qui donne un rôle subordonné à la musique par le respect rigoureux de la prosodie, la grammaire et le rythme inhérents au texte. Selon ce principe, le texte est toujours dominant. Voir : STACEY, Peter F. « Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition ». In : *Contemporary Music Review*. Vol. 5. Harwood Academic Publishers GmbH : UK, 1989, p. 9-27.

première », laissant plutôt la place à un accent sur « l'audition » et la « conception » du son²⁹. On trouve un exemple de la manifestation de ce concept dans le travail du compositeur américain Mikel Rouse, qui a développé la technique de « counterpoetry », une sorte de superposition contrapuntique de voix enregistrées. Cette technique est utilisée dans son opéra multimédia « End of Cinematics » (2005). Dans ce cas, l'intelligibilité de chaque ligne du texte n'est pas primordiale, mais l'effet de toutes les voix en cacophonie contrôlée et les multiples sens que peuvent avoir les différentes combinaisons de mots sont de toute première importance.

Le renvoi à cette technique appliquée par Rouse dans ses opéras sert à illustrer que la compréhensibilité du texte n'est pas la seule manière de communiquer l'intrigue d'une situation théâtrale. À partir du moment où la nature des relations entre les personnages et les enjeux de leur interaction est établie, le dialogue peut se baser sur l'évocation d'émotions fortes où le sens du texte devient secondaire par rapport aux grands gestes du récit. Un tel traitement musical – où le geste sonore (et dramaturgique) déplace le besoin de compréhensibilité des mots dans la hiérarchie – laisse beaucoup de place à des échanges rapides, des émotions intenses et un rythme de développement musical et dramaturgique accéléré. L'élément fondamental de l'opéra, la musique, est davantage privilégié dans ce type de relation au texte, car en l'absence de l'intelligibilité des paroles chantées, la musique a encore plus de responsabilité dans la transmission de l'argument.

En complémentarité avec les théories de Peter Stacey, Marc Battier soulève également le concept de la rupture de la parole et de la vocalité au 20^e siècle. Il observe la séparation de ces dernières, autrefois intimement liées, autant dans le monde de la poésie que dans le monde de la musique. C'est la question de prosodie qui est fondamentale ici; ce que Danielle Cohen-Levinas nomme « l'épiphanie de la voix » est qualifiée astucieusement par Battier de « passage de la prosodie du verbe à la prosodie du son ». Kandinsky, qui parlait de « bruits essentiels », et Berio, qui composait des œuvres avec des textes construits

²⁹ Ibid.

d'éléments purement phonétiques, sont invoqués en tant qu'exemples de la « libération du son ».³⁰

Prosodie et livret en langue seconde

Même avec la « libération du son » dont parlait Varèse et le « passage de la prosodie du verbe à la prosodie du son » désigné par Battier, les décisions compositionnelles peuvent encore être jugées suivant le critère de compréhensibilité lorsqu'il est question de transmettre convenablement l'argument du drame. Le défi est alors de trouver un équilibre entre un style de prosodie où le texte est compréhensible et un style de prosodie où l'atmosphère globale d'un moment est évoquée sans que les mots soient toujours précisément compris.

Dans mon opéra, la trame narrative demeure un aspect important et elle est transmise en scènes de dialogue chanté, ainsi qu'en airs solistes et en soliloques simultanés. De même, les informations pertinentes à l'histoire sont données autant dans les airs solistes et même les soliloques collectifs que dans les interactions dialoguées. Ainsi, le degré d'intelligibilité du texte à chaque moment de l'opéra demeure une considération importante et une attention spéciale est portée à la prosodie pour assurer la transmission du propos dramatique; ceci dans le dessein d'accentuer la fluidité de la structure et de l'élan formel.

La manière dont un compositeur approche un texte variera énormément selon sa maîtrise de la langue de ce texte et cela prend une importance particulière lorsque le livret n'est pas dans sa langue maternelle. Les enjeux associés à la manipulation créative d'une langue qui n'est pas la sienne sont d'abord reliés aux notions d'accentuation, de rythme et d'intonation inhérents à cette langue lorsqu'elle est parlée ainsi qu'à la souplesse des conventions pour la mise en musique du texte. La perspective unique du compositeur qui travaille en langue seconde se trouve à être l'influence inévitable de sa langue maternelle sur sa vision globale de la prosodie musicale. Les déviations possibles ne seront pas identiques dans les deux langues et la tradition sera sans doute plus forte dans l'une ou l'autre des langues.

³⁰ Battier cite Varèse dans BATTIER, Marc. « L'opéra et les technologies du son artificiel. » *Analyse Musicale* N° 45 : Paris, 2002, p. 23-32.

À cet égard, un écrit du compositeur écossais Ian McQueen est particulièrement pertinent à mes yeux. Dans son article « Pa Svenska, eller vad som helst : the opera composer today. (In Swedish, or whatever...) », il explique :

The opera « Line of Terror » is thus composed in terms of the sound of Swedish, but an opera composer is also concerned with the constant heightening of language and situation through his or her music. Stress, scansion and speech-rhythm must often yield in their marriage with musical idea. Swedish singers seem to have difficulty with this. Because I was a foreigner, and it was generally known that this was my first attempt at setting Swedish, both singers and conductor assumed that any significant deviation from the stress and metre of the spoken language was the result of ignorance on my part, rather than design: indeed, any such calculation on musical grounds seemed scarcely credible to them.³¹

Bien qu'une connaissance approfondie de la langue du livret ne soit pas absolument requise pour sa mise en musique, cela est certainement un atout qui augmente la capacité de juger soi-même de l'efficacité des déviations prosodiques en lien avec l'intelligibilité du texte et la « chantabilité » des phrases vocales en langue seconde. Comme anglophone bilingue travaillant avec un livret en français, je croyais en ma capacité de bien prononcer le français parlé, mais au départ les conventions et les règles associées à la mise en musique d'un texte me semblaient encombrantes et sans souplesse. Par contre, lorsque j'écoutais le français chanté, je me trouvais devant une grande poésie musicale où je ne ressentais aucune rigidité. Enfin, la clé pour débloquent mon travail sur la prosodie est venue d'une reconnaissance de la musicalité inhérente des mots parlés. Afin d'expérimenter la sensation de prononcer le texte à mettre en musique, je me suis promenée dans mon studio en le récitant à haute voix. Je me suis inspirée des rythmes et des qualités sonores des mots parlés pour les mettre en musique. Finalement, je suis arrivée à concevoir des lignes vocales « chantables » grâce à une connaissance des règles classiques de la prosodie, mais aussi grâce à une attention particulière à la musicalité de la langue parlée. « Language as a means and not an end » dit McQueen.³² Au-delà des règles et conventions de la prosodie, il a fallu que le résultat sonore et l'effet dramatique recherchés soient au centre de toute décision de mise en musique du livret. Ainsi, pour le présent projet, la transmission de

³¹ McQUEEN, Ian. « Pa Svenska, eller vad som helst : the opera composer today. (In Swedish, or whatever...) ». In : *Contemporary Music Review*. Vol. 5. Harwood Academic Publishers GmbH : UK, 1989, p. 218.

³² *ibid.*

l'argument du drame, selon les particularités du personnage et de la situation, et la musicalité intrinsèque de la langue parlée restent des facteurs importants pour l'approche de la prosodie.

2.2 Le développement du livret

Collaboration avec le librettiste

Ma collaboration avec l'auteur dramatique québécois Sébastien Harrisson³³ a commencé, à mon initiative, en novembre 2005. Nous ne nous connaissions pas auparavant. L'étape préalable à ce partenariat a été de me rendre au CÉAD³⁴ et de lire un très grand nombre de pièces de théâtre. En lisant, je cherchais à mieux définir le type d'écriture théâtrale qui se prêterait à l'univers musical que j'imaginais déjà en concevant le projet d'opéra : un sens poétique du mot et un caractère fantastique ancré dans une histoire d'actualité. Au moment de lui proposer mon projet d'opéra, j'avais lu toutes les pièces de théâtre écrites par Sébastien, ainsi que de nombreuses pièces par d'autres auteurs disponibles au CÉAD. Le choix de Sébastien Harrisson comme librettiste s'est basé sur trois vertus principales de son travail antérieur : sa fidélité aux réalités de ses mondes imaginés, l'élégance de sa prose et les qualités musicales de son style d'écriture. D'abord, dans chacune de ses pièces pour le théâtre, l'univers que décrit Sébastien présente un côté fantastique, tout en étant fidèle à une logique interne qui, si bien fondée, enchante complètement. Son attention aux petits détails apporte vie à ses personnages, rendant même crédible (et quasiment ordinaire!) la présence de fantômes dans le quotidien de certains univers qu'il nous invite à explorer. De plus, la qualité de la prose dans sa production littéraire est d'une telle richesse qu'aucun mot ne semble discordant ou déplacé. Et, sans que Sébastien soit musicien, il emploie déjà un langage qui est très musical et qui se prête merveilleusement à une mise en musique. Les mondes à découvrir dans les pièces de Sébastien Harrisson sont magnifiquement imagés et la sensibilité rythmique et mélodique de ce jeune auteur est exceptionnelle, projetant ainsi le lecteur dans une réalité parallèle juste par la voie d'une simple lecture. C'est donc le balancement de son écriture entre le réel et

³³ Pour lire la biographie de Sébastien Harrisson, consultez l'annexe 3.

³⁴ Le Centre des auteurs dramatiques du Québec a autrefois été connu sous le nom Centre d'essai des auteurs dramatiques, ce qui explique l'acronyme CÉAD. Le centre est situé au 3450, rue Saint-Urbain à Montréal.

l'imaginaire, la finesse de ses choix de mots et leurs combinaisons sensibles et enfin, mais surtout, les qualités musicales (potentielles) de sa prose qui m'ont tout de suite attirée. Sébastien a été mon premier et seul choix de collaborateur parmi tous les auteurs que j'ai lus. J'imaginai déjà la possibilité de créer des mondes sonores qui pouvaient décrire cette relation fragile entre un monde réel et un monde imaginaire. Dès notre première rencontre, nous parlions vraiment la même langue artistique et l'énergie créatrice était fort présente. Il était clair que nous avions une vision commune pour l'élaboration du projet d'opéra, ce qui a rendu évidente la décision d'amorcer cette collaboration artistique.

Présence de la technologie dans le propos du livret

Lorsque Sébastien a accepté d'écrire le livret, nos premières discussions ont tourné autour de mon intérêt pour une histoire ancrée dans le monde réel contemporain qui frôlait un univers plus mystérieux, jumelage que j'appréciais dans ses écrits antérieurs. Je cherchais aussi un scénario qui comportait la présence des technologies de manière indissociable à l'histoire pour une mise en scène multimédia. Nous avons décidé de développer le livret à partir d'un scénario original que Sébastien avait commencé à écrire quelques années plus tôt, mais qui était encore en version d'ébauche. Sa «partition polyphonique³⁵» était constituée au départ d'une série de monologues pour chacun des cinq personnages incluant déjà un satellite comme narrateur à voix désincarnée. Mais, ce nombre de personnages était élevé pour le projet envisagé et le style narratif suggérait un oratorio plus qu'un opéra par l'absence de dialogues. De plus, l'idée de l'entrelacement des histoires individuelles qui soutenait l'émergence de l'histoire collective dans le texte original ne concordait pas avec la simplicité souhaitée pour le livret d'opéra. Ainsi, quelques préoccupations ont guidé nos premières démarches : (1) Comment structurer l'histoire de façon à créer une vraie tension dramatique sans perdre la polyphonie des multiples histoires et points de vue ? (2) Des personnages secondaires peuvent-ils être supprimés sans sacrifier le noyau du drame ? (3) Comment

³⁵ Cette expression a été utilisée par Sébastien pour le texte qu'il m'a soumis comme première suggestion de sujet d'opéra (voir l'annexe 4). Il avait écrit cette ébauche de texte quelques années avant de me rencontrer et il avait choisi de le nommer « partition » sans vraiment savoir ce qu'était la polyphonie en musique. Il est intéressant de noter que Mikhaïl Bakhtine (philosophe russe, 1895-1975) a utilisé le terme « roman polyphonique » pour l'œuvre de Dostoïevski, faisant référence à sa structure qui sort de l'unité monologique.

communiquer les détails scientifiques et dramaturgiques sans recourir simplement à une narration qui se rapproche de nouveau de l'oratorio ? (4) Comment situer les personnages dans le temps et dans l'espace ?

La transformation de monologues fragmentés en scènes dialoguées est apparue comme élément fondamental du renouvellement de la tension dramatique du texte à l'intérieur d'un scénario plus actif. À travers ces premières étapes de révision, nous cherchions toujours à conserver la qualité onirique qu'avait la version originale du texte tout en pensant au contenu spécifique (et parfois scientifique) que nous voulions communiquer pour faire avancer le propos dans chaque scène. C'est pourquoi la création de scènes dialoguées demandait une attention particulière au niveau de la langue et de la manière dont les personnages allaient faire passer les messages importants de l'histoire sans que cela soit hors caractère ou hors contexte.

Au cours des rencontres subséquentes, nous avons décidé de passer de cinq à quatre chanteurs en supprimant deux personnages originaux pour en ajouter un nouveau qui fournirait au personnage central (Nora³⁶) un objet d'attachement à l'univers de la plate-forme. Le nouveau personnage (Pierre) est devenu une composante importante dans les actions et les motivations du personnage central, composante sans laquelle nous aurions perdu en intensité par l'absence de conflit émotionnel tangible. C'est par l'ajout de ce personnage que nous avons aussi précisé les liens entre les autres protagonistes. Déjà, la personnification du satellite dans un rôle de narrateur intégrait une première référence à la technologie. En élaborant l'histoire personnelle de Pierre et son rôle au sein du drame, nous avons entamé une petite recherche sur la technologie de l'électroencéphalogramme (EEG) sans fil et cela a permis de faire évoluer le livret. Les technologies intégrées à l'histoire – la captation des ondes cérébrales de Nora par EEG sans fil qui transmet les informations à l'ordinateur de Pierre en passant par le satellite – dépassent les limites réelles des capacités technologiques actuelles, mais elles offrent un reflet de la société contemporaine très numérisée.

³⁶ Voir la section suivante (2.3) pour le scénario.

À travers toute la période de développement du livret, Sébastien et moi nous sommes rencontrés régulièrement afin que je puisse lui faire part de mes commentaires sur la durée des scènes, la longueur des interventions individuelles des personnages et le rythme global du texte; ces aspects ont été retravaillés pour permettre à la musique de vivre en complémentarité avec l'histoire que nous voulions raconter. Mes interventions ont donc contribué non seulement à orienter la direction du scénario, mais aussi à influencer la structure du livret en fonction de la nature de l'univers musical et la technique vocale qui correspondrait à chacune des scènes.

2.3 Trahisons liquides : *l'histoire et son traitement*

Personnages

Nora Atkins, 33 ans, soudeuse sous-marine de son métier, fait partie d'une équipe de plongeurs sous-marins affectés à l'entretien d'une plate-forme de forage pétrolier postée au large de Terre-Neuve (Canada).

Pierre Chenail, 35 ans, amant de Nora et neurologue, mène des recherches sur les réactions du cerveau humain sous l'eau. Centralisées par un système s'apparentant au GPS, les données captées par un costume de néoprène expérimental, muni d'électrodes, sont relayées par un satellite qui les achemine, par la suite, jusqu'à l'ordinateur du neurologue.

Rebecca Dunn, aviatrice anglaise morte engloutie en 1936 à l'âge de 20 ans et dont le corps est prisonnier depuis, de la carlingue de son avion. Elle est réanimée par la descente de Nora sous les mers.

Topex/Poséidon³⁷, satellite franco-américain, posté à 1330 kilomètres d'altitude, surnommé l'arpenteur des mers et dont la période d'activité tire à sa fin. Il assure la transmission des données.

Scénario

Octobre 2005 : Une plate-forme de forage pétrolier située au large des côtes de Terre-Neuve. Nora, une soudeuse sous-marine dans la trentaine, y travaille au sein

³⁷ Le satellite Topex/Poséidon a vraiment existé. Lancé le 10 Août 1992, sa mission était « d'observer et de comprendre la circulation océanique ». Sa mission s'est terminée officiellement le 5 janvier 2006. <http://www.jason.oceanobs.com/html/missions/tp/welcome_fr.html>. Consulté en ligne le 18 janvier 2007.

de l'équipe d'entretien des infrastructures. Chaque jour, elle plonge sous les mers pour inspecter et réparer les équipements défectueux ou abîmés.

Pierre, neurologue, chargé du suivi médical des plongeurs et amant de Nora, mène un projet de recherche sur les réactions du cerveau sous les mers. Il installe donc des capteurs sur le crâne des plongeurs, capteurs qui émettent des signaux qui sont retransmis par le satellite Topex/Poséidon jusqu'à son poste de travail. Grâce à ce système, le neurologue observe les modifications électriques que subit le cerveau lors de l'immersion sous-marine.

Lors de la première plongée, dont la profondeur est somme toute limitée, Nora entend un étrange appel venant des profondeurs, une force mystérieuse qui l'appelle du nom de sa grande tante Alba à laquelle on lui a toujours dit qu'elle ressemblait de façon frappante. Nora se débat et remonte à la surface, troublée. Le neurologue a noté, de son côté, des fluctuations importantes au niveau de l'activité électrique du cerveau de Nora lors de la plongée. Inquiet, il tente de questionner son amante sur ce qui s'est passé, mais celle-ci, encore trop troublée par l'événement, préfère taire l'étrange aventure qui lui est arrivée. Nora prétexte un quelconque malaise, mais le neurologue demeure perplexe.

À la fois effrayée mais fascinée par cette force et curieuse de comprendre pourquoi une voix sous-marine invoque le nom de sa grande tante Alba, Nora est résolue à percer ce mystère. Ainsi, la jeune femme va à la rencontre de cette force qui prend graduellement la forme de Rebecca, une aviatrice anglaise morte en mer et dont le corps est prisonnier depuis de la carlingue de son avion. Cette dernière croyant que Nora est Alba, reconnaît en elle son grand amour. Troublée par cette manifestation d'amour et d'émoi, Nora n'ose pas détromper l'aviatrice et joue le jeu de se faire passer pour sa grande tante. À travers ce quiproquo, c'est toute une partie occultée de son histoire familiale qui lui est livrée à mesure que les dégâts causés par les plongées intensives s'aggravent.

Son amant neurologue, alerté par la lecture des électroencéphalogrammes et pressentant le curieux délire qui frappe sa maîtresse, tentera de la préserver de la dégénérescence qui la guette en l'empêchant de plonger. Mais l'attraction du passé

est telle que la jeune femme se verra déchirée. Entre l'amour qui la rattache au monde des vivants et l'amour bafoué qui dort sous les mers, lequel aura raison d'elle?

Temporalité, découpage et le cas du *flashback*

L'aspect temporel du livret se fonde sur une structure de retour en arrière (*flashback*) : le *Prélude* de l'opéra s'ouvre avec le début de la scène finale (les *Ultimes notes*) pour ensuite présenter la séquence des événements conduisant jusqu'à la fin attendue. Ainsi, le *Prélude*, situé dans le « présent » de l'opéra, est interrompu par le long *flashback* d'une durée d'environ 83 minutes consécutives au milieu des 90 minutes totales de l'opéra.

Paradoxalement, en raison de sa durée et de sa position centrale dans le discours narratif, il est possible de considérer que c'est le *flashback* qui constitue la trame narrative principale. L'ambiguïté temporelle est inversée; si toutes les scènes de l'opéra encadrées par le *Prélude* (5.5 minutes) et les *Ultimes notes* (2 minutes) représentent le temps « présent » de l'opéra, alors c'est le *Prélude* qui est en fait l'élément temporellement hors séquence. Il peut alors se comprendre comme aperçu de la scène finale et agit comme un *flashforward* plutôt que comme un *flashback*. Un des intérêts de la structure narrative de *Trahisons liquides* est de permettre à ces deux interprétations de la temporalité du propos d'exister simultanément sans conflit. De plus, bien qu'il soit attendu qu'il le réalise rapidement au cours de la première scène, le public n'a pas besoin de comprendre que la fin est dévoilée dans le *Prélude*. Il est possible de suivre le déroulement de l'histoire sans compréhension immédiate de cette préfiguration de la fin.

Un autre élément d'ambiguïté dans l'opéra découle des points de vue conflictuels de Nora et de Pierre sur les expériences de Nora. Selon Pierre, il y aurait une explication médicale pour toutes les expériences de Nora sous les eaux. Dans sa version des événements, Rebecca n'existe pas. Par contre, pour Nora, l'interaction avec Rebecca est bien réelle au cœur de son expérience sous les eaux : Rebecca est entièrement réelle. Ainsi, tout au long de la composition de la musique, j'ai travaillé à maintenir l'indépendance de ces deux niveaux narratifs afin que l'auditeur puisse arriver à sa propre interprétation des événements présentés.

Résumé sommaire, scène par scène

PRÉLUDE – 3^e jour (23 octobre 2005, 23h54) : Nora, morte, flotte dans l'eau. Elle évoque la mélodie de voix qui la traversent.

...FLASHBACK... Noir sur scène. La tempête se déchaîne dans l'obscurité.

JOUR 1 (21 octobre 2005)

1- MATIN.

Nora et Pierre discutent de leur liaison.

Topex/Poséidon prédit un déchirement.

Nora plonge.

2- MATIN.

Topex/Poséidon voit un piège qui menace Nora.

Nora, sous l'eau, aperçoit Rebecca et, terrifiée, remonte à la surface.

Rebecca se questionne, croyant avoir vu Alba, son amour perdu.

3- NUIT.

Nora avoue un malaise à Pierre, mais cache la vraie raison et insiste sur l'importance de replonger.

Pierre l'autorise et dit qu'elle est entêtée comme sa grande tante, Alba.

Nora se fâche.

JOUR 2 (22 octobre 2005)

1- MATIN.

Topex/Poséidon remarque une cassure entre Pierre et Nora.

Nora, retournée sous l'eau, réalise que Rebecca la prend pour une autre et joue le jeu pour en savoir plus.

Rebecca croit avoir retrouvé son amour.

Quand Nora veut remonter, Rebecca tente de la retenir, mais ne réussit pas.

2- JOUR.

Tous en soliloque : Pierre sent que Nora lui ment. Nora s'en veut de mentir à Pierre et à Rebecca. Elle a peur de perdre la raison. Rebecca craint qu'« Alba » ne revienne jamais. Topex/Poséidon voit tout et perçoit les mensonges.

3- NUIT.

Rebecca est sous les eaux et Nora, sur la plateforme.

Chacune est perdue dans ses pensées.

Rebecca est triste d'avoir perdu « Alba » de nouveau.

Nora s'inquiète d'avoir rouvert une ancienne blessure.

JOUR 3 (23 octobre 2005)

1- MATIN.

Pierre interdit à Nora de plonger et l'accuse d'être préoccupée par un autre.

Elle nie et proteste vigoureusement contre le congé forcé.

Pierre lui demande d'accepter de l'épouser en échange de la permission de plonger.

Nora, obsédée par le besoin de retourner sous l'eau, accepte.

2- MATIN.

Topex/Poséidon voit que Nora va bientôt sceller sa destinée.

Nora avoue à Rebecca qu'elle n'est pas Alba.

Rebecca, furieuse, déclare que Nora va payer de sa vie pour sa trahison.

Nora s'échappe de justesse et Rebecca jure de se venger.

3- JOUR.

Une tempête imprévue assaille la plateforme.

Nora essaie de tout expliquer à Pierre.

Il croit qu'elle délire et veut la transporter à l'hôpital. Elle insiste et affirme qu'elle doit plonger pour le sauver.

Noir sur scène. La tempête se déchaîne dans l'obscurité.

ULTIMES NOTES – 3^e jour (23 octobre 2005, 23h59) : Nora, morte, flotte dans l'eau.

Elle dit : je me tais.

CHAPITRE 3 – PRÉ-COMPOSITION

3.1 Matériaux et éléments structurants

Dispositif : voix, instruments, amplification, sonorisation

Trahisons liquides est un opéra de chambre conçu pour une formation instrumentale incluant des indications pour l'amplification et la sonorisation intégrées à la partition selon les besoins du drame. La distribution comporte donc quatre rôles vocaux : Nora (mezzo-soprano), Pierre (ténor), Rebecca (soprano) et Topex/Poséidon (baryton). Trois de ces personnages apparaissent sur scène et leurs voix ne sont pas amplifiées; le quatrième, le satellite Topex/Poséidon, correspond à une voix désincarnée. C'est pourquoi la voix du baryton est amplifiée et peut subir une légère transformation du timbre pour évoquer subtilement un effet de voix radiophonique. La source du son lors de sa diffusion sur la scène serait un haut-parleur installé sur le pont de la plate-forme, dans le lieu de travail de Pierre. De même, cette diffusion est directionnelle et s'explique à l'intérieur du drame, le satellite étant intégré au tissu de l'histoire. L'ensemble instrumental comporte un quintette à cordes, un quintette à vents avec clarinette basse ajoutée et deux percussionnistes (vibraphone et percussions assorties). À ces éléments s'ajoute un effet de sonorisation pour simuler deux fois la tempête qui annonce le passage entre le *Prélude* et le début du *flashback*, puis entre la fin du *flashback* et les *Ultimes notes*. Deux haut-parleurs installés des deux côtés de la scène, cachés dans les coulisses, diffusent cet effet.

Lieux physiques, lieux symboliques, lieux sonores

L'histoire de l'opéra se déroule en deux lieux physiques: sur Hibernia,³⁸ une plate-forme de forage pétrolier située au large des côtes de Terre-Neuve, et sous les eaux de l'Océan Atlantique qui entourent la plate-forme. Un troisième « lieu » n'est qu'évoqué dans notre scénario : l'Espace où le satellite Topex/Poséidon est en

³⁸ La plate-forme mesure 224 mètres de hauteur et le diamètre de la base est de 106 mètres, ce qui veut dire qu'elle mesure presque la moitié de la hauteur de la tour du CN et plus que la longueur d'un terrain de football. <www.hibernia.ca>. Consulté en ligne le 8 mai 2006.

orbite. Par ailleurs, ces trois lieux portent aussi une dimension symbolique et sont utilisés pour alimenter trois environnements sonores distincts³⁹ :

[1] LA PLATE-FORME : La plate-forme représente le niveau corporel, la terre, le réel. C'est à ce monde qu'appartient Pierre, médecin et chercheur, homme attaché à la pensée rationnelle et aux phénomènes explicables. Musicalement, pour ce monde concret et tangible à la surface, je favorise une écriture vocale syllabique et la création de textures instrumentales aérées et transparentes au plan de l'orchestration. Mais cette plate-forme se situe aussi au point de rencontre des deux autres mondes de l'opéra; c'est pourquoi, quand le sens le justifiait, j'ai emprunté des textures qui en sont issues. Ils appuient le concept même de la plate-forme comme élément représentatif de l'aspect corporel de la personne, la partie physique qui est tourmentée par les « échos » d'émotions et de pensées.

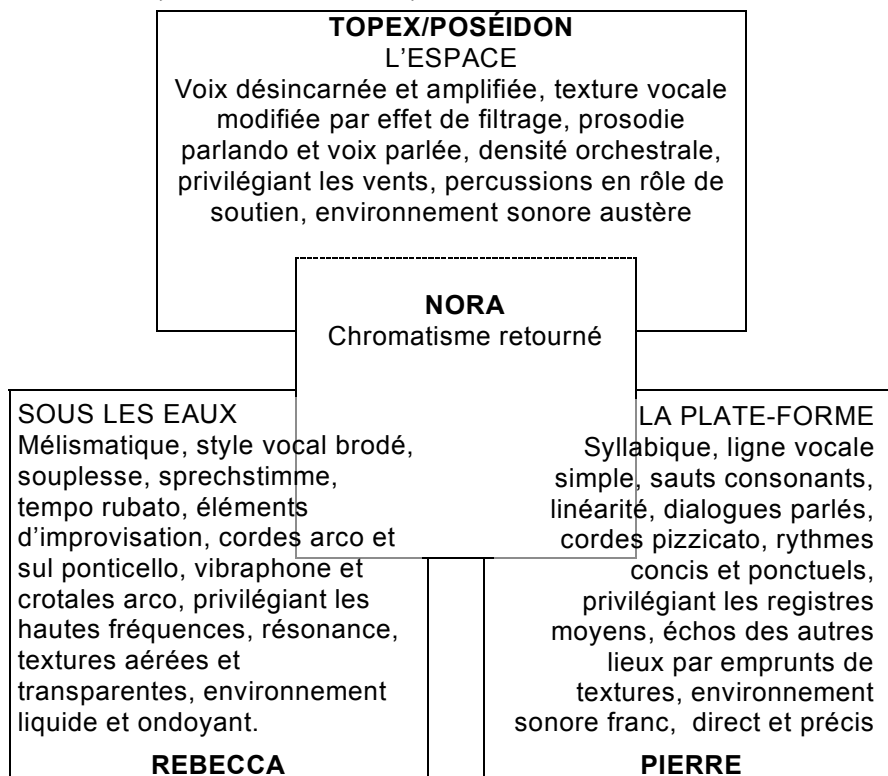
[2] SOUS LES EAUX : L'univers des fonds marins est habité par Rebecca. Son monde est celui de l'émotion et de l'élément mystérieux sous-jacent à la sensibilité humaine. C'est un monde liquide et surréel de temps oscillant et d'impressions vaporeuses. Ces aspects sont évoqués en partie par les modes de jeu des instruments et par une écriture instrumentale éparse. Les cordes *arco* et *sul ponticello* sont jumelées au vibraphone et aux crotales joués avec archet et privilégiant souvent les hautes fréquences et la résonance. Sur le plan rythmique, les relations restent plus floues que celles qui représentent la plate-forme, favorisant une malléabilité qui se retrouve dans la mise en musique du texte : mélismes, style vocal brodé, souplesse (tempo rubato), éléments d'improvisation.

[3] L'ESPACE : Le Satellite Topex/Poséidon intervient sans que l'on ne le voie. Absent de la scène, ce personnage représente, avec sa voix désincarnée, l'élément cérébral ainsi que l'élément d'objectivité mécanique. Son monde est énigmatique et de son point de vue englobant, il observe et commente ce qui se déroule dans son champ de vision étendu, tout en préfigurant l'action sans investissement personnel. La famille des bois est ici privilégiée et leurs lignes sont conçues pour être longues et soutenues. S'ajoutent les percussions qui, en arrière-plan, assument un rôle de soutien. La voix grave de baryton, soumise à une légère

³⁹ Ces informations sont résumées dans le Tableau I.

modification de texture par le filtrage, évolue dans l'espace et son environnement sonore demeure austère, représentant l'absence de fragilité humaine du personnage-satellite et son détachement face à la situation qui se déroule.

Il était important dans le processus de création de faire la synthèse du déroulement temporel et ce, en lien avec les trois lieux, afin de mieux distinguer musicalement des univers contrastants. De plus, j'ai voulu me donner un outil de référence pour éclairer ma réflexion sur l'interaction de chaque personnage avec son environnement sonore. Ainsi, dans le dessein d'obtenir une vue d'ensemble des possibilités de combinaisons et d'associations, un tableau m'est apparu comme la méthode la plus efficace pour regrouper tous les éléments de mon analyse et de ma planification initiales (Tableau I : lieux, personnage et atmosphères). Sans vouloir associer de manière très évidente un instrument à un personnage, je me suis servi de cet outil pour démarrer l'élaboration des variations atmosphériques selon une conscience de la combinaison des facteurs suivants : jour, lieu et personnage. D'une part, il m'a fourni un point de départ pour aborder la composition des différents moments de l'opéra. D'autre part, il m'a donné l'occasion, en cours de route, de synthétiser le travail accompli dans la partition à différentes étapes de la création, pour guider l'évolution du projet.

TABLEAU I : LIEUX, PERSONNAGES, ATMOSPÈRES.

La dimension de l'espace

Dans la composition de cet opéra, une sensibilité à l'immensité de chacun des lieux référentiels est fondamentale à la conception sonore. Bien que physiquement, l'espace de représentation sur scène ne pourrait jamais en être l'équivalent, la plate-forme de forage pétrolière et les fonds marins de l'Océan Atlantique sont représentés musicalement. Au cours du processus de création de *Trahisons liquides*, j'ai visité la province de Terre-Neuve à quelques reprises et je me suis souvent promenée au bord de l'eau. La grandeur des lieux est d'autant plus impressionnante qu'elle contraste avec la tranquillité de l'environnement. Le son de l'eau efface les sons humains et ambiants, ne laissant qu'un riche silence pour contempler la scène si vaste. Ainsi, je tente de traduire ce sens de l'infini, le reflet de l'immensité des lieux de cet opéra par l'emploi soucieux du silence : textures aériées et orchestration éparse. C'est aussi dans la respiration et dans la résonance que la majesté de ces lieux trouve son expression. Or, dans le livret, l'acte physique de plonger – une

nécessité dans l'emploi de Nora – constitue une métaphore révélant la symbolique de l'histoire : plonger dans ses émotions, plonger dans son passé, plonger dans sa psyché, plonger dans une relation. Au lieu de chercher l'immensité en tentant d'envahir l'auditeur par un remplissage sonore de l'espace, j'ai préféré souligner la magnitude des lieux référentiels et psychologiques de l'opéra par une position de recul sonore, où la fragilité de l'être humain face à la nature est illustrée par la délicatesse des interactions instrumentales.

Propositions pour une mise en scène multimédia

Certains opéras multimédias mettent l'élément vidéo au premier plan. Les intervenants sur scène jouent devant un ou plusieurs écrans, qui se substituent ainsi à une mise en scène en trois dimensions. Sans que ce soit la règle, il est souvent le cas que ces opéras présentent aussi un nombre réduit d'intervenants sur scène. De plus, leurs projections de vidéos, d'images et de texte sont souvent intégrées au scénario et indispensables au déroulement de l'histoire, et peuvent même parfois devenir « personnage(s) » dans le drame, comme c'est le cas pour le troisième exemple ci-dessous. Afin de donner une idée plus concrète des types d'éléments multimédias que l'on peut retrouver dans ces opéras, voici quatre exemples assez représentatifs du répertoire :

- *Itinerario do sal* (2005, Miguel Azguime)
 - Les éléments sonores sont entièrement générés par la voix et les gestes percussifs de l'interprète solo;
 - Les éléments visuels sont générés ou manipulés en temps réel par le son de la voix, par les gestes de l'interprète, ou déclenchés par un autre mécanisme;
 - Le personnage sur scène réagit aux projections;
 - Le décor comprend deux grands écrans, une table et une chaise, un banc.
- *One* (2001, Michel Van der Aa)
 - La soprano soliste chante en duo avec sa propre image vidéo préenregistrée;
 - La vidéo représente d'autres dimensions du personnage sur scène (son double virtuel, elle plus âgée);

- La trame sonore comprend des sons de synthèse et des échantillons;
- Le décor comprend deux grands écrans, une table et une chaise.
- *The Woman Who Walked into Doors* (2001, Kris Defoort)
 - La soprano et l'actrice partagent le rôle principal (Paula Spencer);
 - La vidéo en direct montre l'une alors que l'autre intervient sur scène, soulignant le lien important entre elles;
 - Les projections de texte sur grand écran « jouent » le rôle de tous les autres personnages.
- *Afterlife* (2006, Michel Van der Aa)
 - 8 chanteurs sont présents sur scène et dans la vidéo;
 - Projections filmiques sur écrans multiples mobiles hautement intégrés au décor en trois dimensions.

Bien qu'il s'agisse d'opéras inspirants par leur emploi innovateur de technologies sonores et visuelles, c'est le renouvellement de l'espace scénique par l'ouverture d'une dimension virtuelle qui m'intrigue. C'est une approche semblable à la projection qui figure dans mon premier opéra ; en l'absence de décor autre que l'écran pour les projections, la mise en scène était consciemment conçue pour créer un espace virtuel parallèle à l'espace scénique afin de souligner la dualité fondamentale du scénario.

Pour le présent projet, la notion de la technologie comme médiateur entre les protagonistes – que la technologie puisse être un moyen de communication, mais aussi un obstacle – est un élément issu d'une réalité très contemporaine et enraciné dans le scénario. De nos jours, on emploie une panoplie de technologies dites sociales pour initier et maintenir des relations interpersonnelles et pourtant, tout en créant un lien virtuel, ces mêmes technologies peuvent également nous éloigner du contact humain. Dans *Trahisons liquides*, Pierre doit se fier à ses outils technologiques – capteurs, captation numérique, transmission de données par satellite, écran d'ordinateur – pour suivre de loin les expériences vécues par Nora sous les eaux. Bien qu'il soit « présent » par la voie de ses technologies, Pierre ne peut pas réellement comprendre les données sans leur contexte complet, contexte qui ne peut être fourni que par Nora. Ainsi, ma proposition multimédia pour cet opéra se fonde sur le désir de faire en sorte que l'élément vidéo reste un aspect visuel

parmi d'autres (éclairage, intervenants sur scène, costumes, décor en trois dimensions) tout en étant complètement intégré à l'histoire.

Bien que je ne sois pas une spécialiste du domaine des arts visuels, la fréquentation du répertoire m'a permis de me faire une idée sur le potentiel du multimédia et son application à mon opéra. J'ai ainsi inclus dans les pages liminaires de la partition les indications suivantes pour le multimédia :

NOTES POUR LE MULTIMÉDIA

Un (ou des) écran(s) doi(ven)t être installé(s) de manière à montrer les projections de texte du satellite (voir les didascalies, P. 1, P. 7 et P. 203), ainsi que la projection des images et éléments vidéo suivants :

- les aiguilles d'une horloge analogique tournant en sens inverse (didascalie, P. 6)
- les images du cerveau de Nora (didascalies P. 29, P. 63, P. 92, P. 177)

Mon approche globale de l'emploi du multimédia à l'opéra laisse une grande liberté aux autres créateurs impliqués dans l'éventuelle mise en scène, ce qui leur ouvre la possibilité de faire une proposition d'implantation multimédia selon les outils technologiques disponibles au moment de la production. Outre les indications données ci-dessus, d'autres possibilités d'inclusions d'éléments multimédias sont survenues en cours de composition musicale. Certains de ces éléments sont repris des didascalies⁴⁰ inscrites dans la partition et constituent des éléments enracinés dans l'histoire (projection de texte, diffusion de vidéo préenregistrée) alors que d'autres représentent des options supplémentaires d'intégration à la mise en scène d'éléments multimédias (vidéo en direct, projection de photographies).

➤ **Projection de texte**

Les deux premières interventions du satellite, ainsi que sa dernière, se feraient par projection de texte à l'écran. Issue des didascalies incluses dans la partition, la mise en scène suivante est proposée en guise d'ouverture pour précéder le Prélude (p. 1) :

Alors que les lampes de la salle s'éteignent, un point lumineux mobile apparaît au plafond, se déplaçant rapidement, passant du parterre aux cintres et traçant des trajectoires inusitées. Ce petit manège dure le temps qu'il faut pour capter l'attention de tous les spectateurs et pour faire taire les

⁴⁰ Les numéros de page de toute cette section se réfèrent aux pages de la partition.

murmures d'avant-spectacle. Puis, le point lumineux s'immobilise au-dessus de la scène, alors que les cordes commencent leurs glissandi en harmoniques et le texte suivant apparaît alors sur un écran :

2005-10-23
23h54
Localisation:
315 km
Sud-est
Large de Terre-Neuve
Canada
Matricule:
NATKINS.TOPEX.36718
Titulaire:
Nora Atkins
Notes:
Corps flottant en forme d'étoile

Pour les 15 à 20 secondes où les cordes font entendre leur glissandi en harmoniques, le point lumineux se change très graduellement en un projecteur douche qui, venant des cintres, éclaire un point précis de la scène: Nora, en costume de néoprène, étendue les bras en croix et flottant. Tout autour, on imagine, grâce au chatoiement bleuté des lumières, l'océan Atlantique, la nuit, étrangement calme sous les étoiles. (p. 1)

Dans la première scène du jour 1, le deuxième texte provenant du satellite avant qu'on ne l'entende serait projeté au tout début du *flashback* (p. 7) :

JOUR 1 – SCÈNE 1 (p. 7-28)

Sur l'écran apparaît le texte suivant (p. 7):

Quai des plongées
Plate-forme de forage
Hibernia
2005-10-21

À la suite des interventions parlées et chantées de Topex/Poséïdon, l'intervention ultime du satellite à la fin de l'opéra revient au non verbal alors que la lumière revient sur le plateau pour dévoiler Nora, flottant les bras en croix, comme au Prélude. Ce dernier texte projeté apparaît au début des *Ultimes notes* (p. 203) :

ULTIMES NOTES (p. 203-204)

Quand la lumière revient sur le plateau, nous sommes devant la même image que celle du prélude : Nora flottant les bras en croix. Le texte suivant apparaît alors à l'écran (p. 203) :

2005-10-23
23h59
Localisation:

315 km
 Sud-est
 Large de Terre-Neuve
 Canada
 Matricule:
 NATKINS.TOPEX.36718
 Titulaire:
 Nora Atkins
 Notes:
 Corps flottant en forme d'étoile

➤ **Vidéo préenregistrée**

La diffusion de vidéo préenregistrée commencerait à la fin du Prélude, lors de la tempête (p. 6) :

PRÉLUDE (p. 1-6)

LA TEMPÊTE SE DÉCHAÎNE DANS L'OBSCURITÉ. (Durée d'environ 10 secondes).

Sonorisation: Grand fracas, comme si la mer était pourfendue par une bête qui l'habite.

Vidéo: Les aiguilles d'une horloge analogique tournent en sens inverse, reculant de 3 jours au matin du 21 octobre 2005. (p. 6)

Dans la première scène du Jour 1, la projection serait employée dans les deuxième et troisième séquences, d'abord lorsque Pierre commence à parler de Topex/Poséïdon, avec une ferveur quasi-religieuse (p.13) et ensuite pour accompagner la narration du satellite (p. 23) :

JOUR 1 – SCÈNE 1 (p. 7-28)

Pierre aperçoit, dans le ciel, une frêle lumière. (p. 13)

Sur la scène semi éclairée, Pierre et Nora terminent les préparations pour la plongée. Pierre s'affaire à vérifier la mise en place des électrodes du costume. Nora fait des petits étirements. Des cieux nébuleux, jaillit la voix de Topex/Poséïdon. (p. 23)

La lumière se refait sur le quai. Nora termine d'enfiler les éléments de son costume, à l'exception du masque de scaphandre. (p. 25)

La vidéo qui accompagnerait ces deux séquences pourrait d'abord faire voir des images du satellite et du ciel (dès la page 13, m. 84), mais aussi des images plus abstraites de la captation numérique des ondes cérébrales de la plongeuse, telle qu'expliquée par Pierre au tout début de la scène (p. 7). Il serait important de créer un contraste perceptible entre les images de ce moment tranquille d'explication et

les images de la captation plus loin dans l'histoire lors des réactions paniquées de Nora sous les eaux. Commenant à la page 23 (m. 170), la vidéo pourrait alors faire voir la suite des images stylisées de captation numérique d'activité cérébrale qui seraient créées pour la séquence d'explication précédente. Mais, le ton dramatique de ce passage étant plus sombre et menaçant, l'élément visuel devrait tenir compte de ce changement. À la fin de la narration du satellite (p. 25, m. 215), il n'y aurait plus de vidéo, comme au début de la scène (p. 7-13).

C'est lors de la deuxième scène du Jour 1 que la première séquence vidéo montrant les images de captations d'ondes cérébrales serait diffusée à l'écran en simultané avec l'action muette se déroulant sur scène. Voici les indications que j'ai insérées dans la partition et qui pourront inspirer la mise en scène multimédia et la création de la vidéo :

JOUR 1 – SCÈNE 2 (p. 29-37)

La voix de Topex-Poséïdon se fait entendre dans le noir. Peu à peu, les fonds marins s'éclairent, révélant Nora soudant l'un des piliers. Le ciel au-dessus se mue en captation numérique de son activité cérébrale. (p. 30) / Surprise et ayant entendu la voix de Rebecca, Nora interrompt son travail. Les notes cessent et, croyant avoir rêvé, Nora reprend sa tâche. (p. 31) / Rebecca avance comme hallucinée en direction de Nora, tendant la main comme si elle voulait la toucher. (p.32) / Juste au moment où la main de Rebecca touche Nora sur son épaule, celle-ci se retourne, l'aperçoit et fige. (p. 33) / Nora reste figée, sans réponse. Elle ne fait même pas signe de comprendre ce que Rebecca lui dit. Mais, sa terreur est palpable. Rebecca devient plus insistante, ne comprenant pas pourquoi "Alba"/Nora ne lui répond pas. (p. 34) / Le dernier "ALBA" de Rebecca pénètre enfin la peur de Nora. Terrorisée, elle remonte vite vers la surface alors que la captation numérique se transforme en véritable tornade polychromique. (p.35) / La captation disparaît, le noir revient sur scène, sauf sur les fonds marins. (p. 37)

Cette projection vidéo montrerait donc des images abstraites de la captation de l'activité cérébrale de Nora. Visuellement, ça devrait passer d'un état calme à un état agité, en suivant l'évolution de ses émotions. La vidéo arrêterait à la page 37 (m. 67) alors que Nora n'est plus sur scène et que Rebecca est laissée seule.

Ensuite, dans la première scène du Jour 2, l'emploi de vidéo serait limité au tout début de la scène lorsqu'on entend la voix de Topex/Poséïdon (p. 63) et à la toute fin de la scène, lors du départ paniqué de Nora (p. 84) :

JOUR 2 – SCÈNE 1 (p. 63-91)

Alors que l'aube dissout subtilement l'opacité de la nuit, la voix stellaire de Topex/Poséïdon surgit à nouveau des cieux en mutation. (p. 63)

Paraît Nora sur le quai des plongées, portant le costume de néoprène, et affichant un air grave. Elle s'avance jusqu'au rebord du pont. Noir sur la plate-forme. (p. 64)

Soudainement, Nora est comme prise de panique. (p. 84)

La vidéo du court passage à la page 63 serait donc la suite de celle vue dans J1-1 (p. 23) quand Topex/Poséïdon faisait ses premières prédictions : images stylisées de captation numérique d'ondes cérébrales, évoquant subtilement le ciel en mutation. Ici, il affirme qu'une cassure s'est installée entre Pierre et Nora. Lorsque Nora paraît sur le quai des plongées (p. 64) la vidéo devrait disparaître. Ensuite, vers la fin de la scène au moment où Nora réalise qu'elle va manquer d'oxygène et doit remonter à la surface (p. 84), la vidéo pourrait subtilement réapparaître, devenant progressivement visible alors que Nora devient de plus en plus paniquée par la lutte avec Rebecca. À ce moment, la vidéo représente ce qui serait affiché à l'écran d'ordinateur de Pierre (qui n'est pas sur scène, mais qui, en principe, serait en train de visionner ces images). Ainsi, dans la dramaturgie, cet incident représente l'événement qui mène à la chicane entre Pierre et Nora qui aura lieu dans J3-1.

Lors de la deuxième scène du Jour 2, la vidéo de la captation diffusée à la fin de la scène précédente (J2-1) pourrait être reprise, car Pierre, en soliloque, est en train de revisionner ces images au cours de la scène, en se convainquant progressivement de la déception de Nora qui, elle, ne veut pas avouer ce qui lui est arrivée sous l'eau :

JOUR 2 – SCÈNE 2 (p. 92-109)

Nora et Pierre, tous deux en scène mais chacun dans son soliloque, chantent. Sur écran derrière eux, on aperçoit la captation des images numériques de l'activité cérébrale de Nora lors de la plongée précédente et on entend la voix stellaire de Topex/Poséïdon qui commente. Ensuite apparaît Rebecca, elle aussi en soliloque. (p. 92)

Le dernier exemple de diffusion de vidéo préenregistrée arriverait à la fin de la deuxième scène du Jour 3, lorsque Pierre entre en scène (p. 177) :

JOUR 3 – SCÈNE 2 (p. 136-177)

Les images sur l'écran témoignent d'une activité cérébrale absolument irrégulière. Entre Pierre qui observe, terrorisé, la captation numérique. (p. 177)

Ainsi, la plus grande partie de la deuxième scène du Jour 3 ne comprendrait pas de vidéo. Lorsque la diffusion commence, les images dans la vidéo seraient les plus chaotiques depuis le début de l'opéra, car c'est le sommet de l'activité cérébrale décousue et c'est la représentation visuelle du dégât qui se produit dans le cerveau de Nora (menant au sommet de tension atteint dans la scène suivante). La projection d'images pourrait même débuter un peu plus tôt dans la scène (vers la page 164, par exemple), lorsque Rebecca apprend les derniers détails de la trahison qu'elle vit. De même, la vidéo pourrait démontrer la réaction de plus en plus paniquée de Nora face aux émotions de Rebecca jusqu'à l'éclatement chaotique à la fin de la scène (p. 177).

➤ **Vidéo en direct**

C'est dans le *Prélude* et dans les *Ultimes notes* que j'envisage l'emploi de vidéo en direct. À ces deux moments, le personnage de Nora chante et, selon les didascalies, elle est présente sur scène où elle flotte, morte, à la surface de l'eau. Mais, le corps flottant vu par le public serait, en réalité, celui de la chanteuse qui joue le rôle de Rebecca. La chanteuse qui joue Nora devrait être positionnée sur scène, derrière un tulle⁴¹ (en anglais, « scrim ») qui la cacherait de la vue du public par les techniques d'éclairage⁴², mais n'empêcherait pas d'entendre sa voix. La voix devrait sembler émaner du corps flottant, dont le positionnement proche de la chanteuse qui est réellement entendue. Une vidéo en direct pourrait donc capter d'au-dessus l'image du corps flottant et faire la projection de celle-ci (mais avec éclairage faible pour ne pas dévoiler le remplacement d'un corps par un autre (body

⁴¹ « Les tulles forment la base des effets lumineux sur scène. Le tulle gobelin qui comporte des motifs tissés en forme de dents de requin (en anglais "shark's-tooth scrim"), s'utilise souvent pour obtenir des effets de transparence. Un éclairage approprié devant ou derrière un rideau de fond Gobelin, peut faire apparaître et disparaître des objets ou artistes sur scène. » Source : <http://www.showtex.com/fr/products/tulles-filets-gazes/> [Consulté en ligne le 25 octobre 2011]

⁴² L'éclairer de devant (d'en haut ou de côté) sans éclairage derrière rend le tulle opaque, tandis que l'éclairer de l'arrière sans éclairage direct en avant rend le tulle transparent et les objets en arrière visibles.

double). Il y a deux raisons de logistiques pour justifier ce remplacement : 1) Nora doit paraître sur scène immédiatement après le *Prélude*, pour le début du *flashback* et n'aurait pas le temps de se changer dans les 10 secondes de noirceur lors de la tempête ; 2) la qualité vocale de Nora sera sans doute meilleure lorsque produite par la chanteuse debout sur scène que lorsque couchée et flottant dans l'eau. Le problème de transition rapide est ainsi évité par le remplacement, car entre la fin du *Prélude* et la première apparition de Rebecca sur scène, la chanteuse détient environ 14 minutes pour changer de costume. La vidéo en direct des *Ultimes notes* se déroulerait à peu près de la même manière que celle du *Prélude*. Par contraste, à la toute fin des *Ultimes notes*, l'éclairage de la toile serait soudainement transformé pour révéler Nora, debout derrière le tulle, à l'instant où elle prononce ses derniers mots : « je me tais ». À ce moment ultime de l'opéra, les deux corps – Nora qui flotte (remplacée par une autre) et Nora debout mais vue de manière floue – représenteraient deux aspects de la personne morte : son corps abandonné et son âme.

➤ ***Projections de photographies***

C'est dans la scène de la lamentation de Rebecca (J2-3, p. 110-117) que j'imagine des projections utilisées de manière différente que dans le reste de l'opéra. J'envisage des projections de photographies de Rebecca et Alba qui représenteraient les souvenirs qu'a Rebecca de son amoureuse. Mais, ces images heureuses généralement floues provenant d'un passé lointain seraient entrelacées avec les images plus violentes de ses souvenirs récents de la rencontre sous les eaux avec « Alba » qui est en réalité, Nora. Un travail de synchronisation et de contrepoint avec les gestes musicaux forts de cette séquence pourrait donner un rythme visuel captivant.

Ainsi, les indications de mise en scène présentées ci-dessus sont le fruit d'une réflexion que j'ai menée tout au long de mon doctorat au travers de ma recherche sur le répertoire, et qui, tout en se situant en dehors de mon domaine premier de spécialisation (la musique), pourra servir de base à l'élaboration d'une approche multimédia pour la mise en scène de mon opéra. Ces propositions sont nourries de l'environnement artistique et social dans lequel j'évolue, et ont elles-mêmes nourri le travail de création.

3.2 Réflexions sur la forme

Élan dramatique et sonore

Dans le livret, les neuf scènes de l'opéra sont précédées d'un *Prélude* et suivies d'une section finale intitulée *Ultimes notes*. Le livret était d'abord conçu en neuf « mouvements », traitant tout son trajet comme un long geste fluide. La subdivision en trois parties (Jours 1, 2 et 3) ne faisait donc pas partie de la conception initiale de la structure du livret. J'ai regroupé les neuf scènes en trois parties comprenant trois scènes chacune pour correspondre aux trois jours de l'histoire, et ce, afin de procéder au découpage formel à l'intérieur des sections et à la planification du trajet d'intensité contenu dans le développement musical (Tableau II : analyse initiale⁴³). La durée prévue (80 minutes), la période de référence temporelle du livret (3 jours) et la structure en *flashback* qui offre déjà un élan vers le moment ultime suite à son dévoilement initial ont motivé le choix d'un élan sonore ininterrompu; il n'y a pas d'entracte et la subdivision en parties ne se fait pas sentir dans le déroulement de l'opéra, ce qui rejoint finalement l'idée initiale d'un long geste fluide souhaité par le librettiste.

À l'intérieur de chacune des trois parties, les trois scènes sont de longueurs inégales. Mon analyse du livret m'a amenée à découper les scènes plus longues en sous-sections reliées aux actions des personnages et surtout aux changements d'atmosphère qui pourraient entraîner un changement dans l'ambiance musicale. Pour chacune des sous-sections, j'ai choisi un mot ou une phrase qui illustre l'intention ou l'émotion sous-jacentes dans le texte, m'inspirant librement d'une méthode employée par les acteurs pour l'analyse de leur texte : le découpage de la scène en « séquences⁴⁴ » (Tableau III : découpage en séquences⁴⁵). De plus, j'ai conservé la même approche pour les scènes qui ne nécessitaient pas de découpage en séquences, en leur donnant tout de même des titres. Ainsi, chaque désignation est devenue une autre donnée pour guider l'élaboration de la musique à travers les différentes scènes. Ce processus a contré le risque d'une surabondance de

⁴³ À la page 44.

⁴⁴ Ce type d'analyse stanislavskienne d'une pièce de théâtre par le comédien fait partie de la phase préparatoire; il sert à découper les unités d'intention à l'intérieur d'une scène en identifiant les objectifs du personnage. Ainsi, lorsqu'il prononce les mots, l'acteur est conscient de l'intention de son personnage derrière ses paroles. Voir: STANISLAVSKI, Constantin. *An Actor Prepares*. Routledge : New York, 1936, 2003.

⁴⁵ À la page 45.

subdivisions, entraînée par un découpage réplique par réplique susceptible de couper l'élan de la scène, car les points de repère sont plus espacés. Le tableau généré par cette deuxième étape d'analyse a constitué un document de travail qui incorporait des colonnes pour noter les détails réels des sections achevées afin de suivre le développement musico-dramatique de l'œuvre et d'exercer un meilleur contrôle sur la suite. L'exercice de découpage par séquences a influencé les décisions compositionnelles tout au long de l'évolution de l'œuvre : les subdivisions ainsi créées ont fourni des points de repère pour les changements de tempi, d'orchestration et de textures.

Structure générale de l'opéra

L'opéra achevé est en un acte, avec le *Prélude* et les *Ultimes notes* formant une unité scindée pour que puissent s'insérer les neuf scènes rassemblées en groupes de trois (Tableau IV : structure générale⁴⁶). Formellement, chacune des neuf scènes est une section fermée, sauf les première et deuxième scènes de la troisième partie. Dans ce cas, bien que les changements d'ambiance musicale soient clairement perceptibles, les transitions sont fluides et n'occasionnent aucun arrêt formel entre la fin d'une scène et le début de la suivante.⁴⁷

⁴⁶ À la page 46.

⁴⁷ La justification de ce choix trouve son origine dans le désir d'accentuer l'élan de la structure dramaturgique du moment continu présenté à travers les deux scènes.

TABLEAU III : DÉCOUPAGE EN « SÉQUENCES »

Sections	Personnages	Durée	Tempo	Fl	Hb	Cl	CLB (Cl)	Ba	Car	Va	Va	Alt	Vc	Ob	Vih	Perussions	NOTES
Prélude	Nora																
(tempête)																	
1-1A « Secrets »	Nora et Pierre																
1-1B « Topex/Possédon! »	Nora et Pierre																
1-1C « Regardez-las! »	TOPEX																
1-1D « Toi et moi? »	Nora et Pierre																
1-2A « La surface liquide »	TOPEX																
1-2B « A-je dormi? »	Rebecca																
1-3 « Que s'est-il passé? »	Nora et Pierre																
2-1A « Cassure! »	TOPEX																
2-1B « Notre promesse »	Nora et Rebecca																
2-1C « Je reviendrai! »	Nora et Rebecca																
2-2 « Menteries!! »	Nora, Pierre, Rebecca, Topex																
2-3 « L'amour »	Rebecca et Nora																
3-1A « Chicane »	Nora et Pierre																
3-1B « Épouse-moi »	Nora et Pierre																
3-2A « La surface liquide »	TOPEX																
3-2B « Confession »	Nora et Rebecca																
3-2C « Je me vengerai »	Rebecca et Nora																
3-2D « Tout s'affile »	TOPEX																
3-3A « Délire »	Nora et Pierre																
3-3B « Être emportée »	Nora et Pierre																
(tempête)																	
Ultimes notes	Nora																

JOUR 1

JOUR 2

JOUR 3

TABLEAU IV : STRUCTURE GÉNÉRALE.

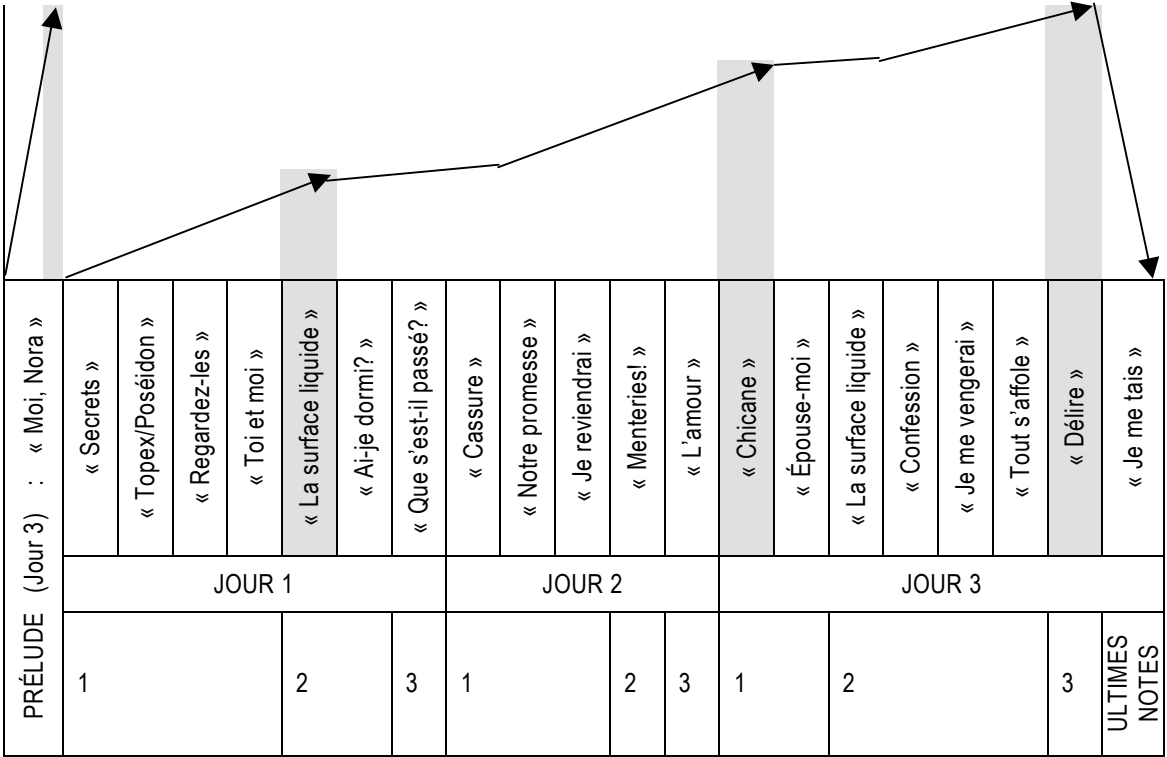
Partie	Scène (et réf. de pages)	Heure et Lieu	Durée	« Séquences »		Personnages
PRÉLUDE <i>Jour 3</i> 23 oct. 2005	p. 1-6	La nuit. À la surface de l'océan Atlantique.	5:30	« Moi, Nora »		Nora
TEMPÊTE (Sonorisation ~10 secondes). <i>Flashback.</i>						(noir sur scène)
JOUR 1 21 oct. 2005 (32:00)	Scène 1 p. 7-28	Le matin. Le quai des plongées de la plate-forme.	13:30	« Secrets »	m.1-169	Nora, Pierre
				« Topex/Poséïdon! »	m.170-214	Topex
				« Regardez-les »	m.215-257	Nora, Pierre
	Scène 2 p. 29-44	Le matin. Les fonds marins.	11:00	« Toi et moi »	m.1-68	Topex, Rebecca
				« La surface liquide »	m.69-135	Rebecca
Scène 3 p. 45-62	La nuit. Le pont de la plate-forme.	7:30	« Que s'est-il passé? »		Nora, Pierre	
JOUR 2 22 oct. 2005 (26:30)	Scène 1 p.63-91	Le matin. Le quai des plongées et les fonds marins.	14:00	« Cassure »	m.1-20	Topex
				« Notre promesse »	m.21-255	Rebecca, Nora
				« Je reviendrai »		
	Scène 2 p.92-109	Le jour. Tous les lieux.	5:00	« Menteries! »		Nora, Pierre, Rebecca, Topex
Scène 3 p.110-117	La nuit. Les fonds marins et le quai des plongées de la plate-forme.	7:30	« L'amour »		Rebecca, Nora	
JOUR 3 23 oct. 2005 (27:00)	Scène 1 p.118-136	Le matin. Le pont de la plate-forme.	7:00	« Chicane »	m.1-106	Nora, Pierre
				« Épouse-moi »	m.107-171	
	Scène 2 p.136-177	Le matin. Les fonds marins.	15:00	« La surface liquide »	m.172-200	Topex
				« Confession »	m.200-391	Rebecca, Nora
				« Je me vengerai »	m.392-411	
Scène 3 p.178-202	Le jour. Le pont de la plate-forme.	5:00	« Tout s'affole »		Topex	
TEMPÊTE (Sonorisation ~10 secondes). <i>Retour au présent.</i>						(noir sur scène)
ULTIMES NOTES <i>Jour 3</i> 23 oct. 2005	p.203-204	La nuit. À la surface de l'océan Atlantique.	2:00	« Je me tais »		Nora

Forme globale : quatre sommets

Sur le plan macroscopique, l'opéra dessine un trajet d'intensité croissante marqué par quatre sommets :

- 1) la fin du Prélude (vers 5 min 30) – la tempête surgit et déclenche le *flashback*;
- 2) Jour 1, scène 2 (vers 22 min) – le premier moment de panique, alors que Nora et Rebecca s'aperçoivent dans les fonds marins;
- 3) Jour 3, scène 1 (vers 61 min) – l'affrontement entre Nora et Pierre lorsque ce dernier veut l'empêcher de plonger;
- 4) Jour 3, scène 3 (vers 83 min) – le délire de Nora qui mène à sa chute.

TABLEAU V : FORME GLOBALE



Dans le tableau V, la représentation du premier sommet d'intensité est identique au dernier en raison de la structure en *flashback* : le dernier sommet marque le retour de la tempête et, ainsi, la continuation temporelle du Prélude. De même, l'accumulation de tension recommence au début du Jour 1, avec le retour au passé, et se poursuit jusqu'au sommet ultime. De plus, à l'intérieur de ce parcours

d'intensification vers le point culminant de l'opéra, la relation de tension-détente à l'intérieur des scènes procède par vagues successives, le trajet étant lié intimement au mouvement ondoyant de l'environnement marin ainsi qu'aux émotions fluctuantes des personnages. C'est ainsi que, dans le développement de la forme, je fais écho au drame : son relief détermine les mélodies, les textures et les registres et guide le mouvement horizontal de la musique. La forme est donc le résultat d'un processus organique opérant à plusieurs niveaux, épousant toujours le drame et exprimant musicalement mon interprétation des relations complexes entre ses protagonistes.

En observant le tableau V, on peut aussi remarquer que les quatre sommets de la courbe d'intensité de l'opéra dessinent une forme musicale ayant des points de repère différents de ceux du découpage en jours et scènes. Alors que la structure générale des neuf scènes entre le *Prélude* et les *Ultimes notes* s'explique chronologiquement par le découpage équilibré en trois parties (Jours 1, 2 et 3), la forme musicale s'inspire de la conception originale du livret, qui évolue comme un long geste fluide. En effet, à l'exception du premier sommet, elle s'articule principalement aux moments charnières dans l'évolution des personnages : 2) le premier choc de confrontation entre Nora et Rebecca – l'événement déclencheur de l'histoire; 3) la lutte de pouvoir entre Pierre et Nora – l'instant où les tactiques de négociation révèlent leurs désirs plus profonds; et 4) la rupture de Nora avec la réalité – le point de non-retour émotionnel qui l'emporte et qui risque d'emporter Pierre.

Le premier sommet n'est réellement qu'un aperçu du dernier : son intensité est liée à l'envahissement de la tempête et à l'interruption soudaine du mouvement horizontal. L'approche du premier sommet s'effectue sur une durée relativement courte – moins de 6 minutes – et ceci s'explique par la fonction du *Prélude* au sein du drame. Il fait l'introduction du personnage de Nora et fournit une vision de l'image de la fin. Les harmonies construites autour du chromatisme retourné, associé à Nora, créent des tétracordes entendus sur de longues pédales. La tension sous-jacente à toute l'histoire est présente dans ce jumelage d'un élément de stabilité – la pédale – à la friction harmonique des sonorités chromatiques. La confrontation de ces éléments se révèle comme trait caractéristique de mon langage musical dans l'opéra, issu d'un propos où l'équilibre entre la stabilité et la chute est précaire. Le *Prélude* offre aussi un aperçu condensé d'un aspect de la forme globale de l'opéra. Avant que la tempête

ne se lève pour faire tout basculer à la fin du *Prélude*, marquant ainsi la rupture temporelle, les éléments harmoniques et mélodiques de l'ouverture font un retour modifié. À la fin de l'opéra, l'inverse se produit, lorsque la tempête surgit à nouveau pour signaler le retour au moment présent. Par la suite, sur une longue pédale de sol, les *Ultimes notes* font entendre le retour modifié des matériaux mélodiques et harmoniques du *Prélude*, exposant enfin un geste final en conclusion du processus interrompu par le *flashback*.

Ce sont les quatre séquences du Jour 1, scène 1 (« Secrets », « Topex/Poséïdon », « Regardez-les », « Toi et moi ») qui mènent vers le deuxième sommet formel, situé à la fin de la première séquence du Jour 1, scène 2 (« La surface liquide »). Au sein du drame, toute la section prépare le moment terrifiant de la première rencontre entre Nora et Rebecca. Sur une durée totale d'environ 19 minutes, ces passages font entendre les environnements harmoniques et les textures instrumentales contrastants des différents lieux physiques et symboliques. La texture instrumentale de la plateforme, initialement éparse, emprunte temporairement la plus grande densité de l'univers du satellite lorsque Pierre l'évoque ; elle redevient plus éparse à la fin de la scène. Une première intervention du satellite entrecoupe la scène 1, fournissant, par la haute densité du fond instrumental et l'utilisation de la voix parlée, un contraste aux séquences qui l'entourent. Employant des textures harmoniques et instrumentales issues de son intervention parlée, la scène 2 fait entendre la première intervention chantée de Topex/Poséïdon décrivant l'action muette sur scène, et atteint son sommet d'intensité lorsque Rebecca met la main sur l'épaule de Nora. L'évacuation soudaine de la texture harmonique à ce moment s'inspire de la terreur de Nora, figée devant Rebecca : les instrumentistes interviennent par inspirations et expirations audibles, effets percussifs aux vents (key slap) et aux cordes (roulements de doigts) ainsi que grattements aux cordes (avec l'ongle) et aux cymbales (avec baguette en métal). Les respirations en vagues meublent le quasi-silence, lourd d'anticipation, menant enfin au départ paniqué de Nora et au climax musical attendu – nuances fortes, pulsations régulières, densité orchestrale et harmonique, trilles rapides et lignes intermédiaires mouvementées (J2-1, m. 57).

Du point de vue des proportions, le trajet vers le troisième sommet occupe une place centrale dans la forme musicale de l'opéra : d'une durée combinée d'environ 43 minutes, ces scènes représentent presque la moitié de la durée totale de l'œuvre et sont encadrées par environ 26 minutes de musique de part et d'autre. Au sein du drame, la fonction de ces passages est d'exposer les expériences de Nora qui mènent à la chicane importante avec Pierre. La durée relativement longue de cette approche du troisième sommet justifie la présence d'un sommet secondaire atteint à mi-chemin dans le parcours : dans la séquence « Je reviendrai » à la fin du premier échange dialogué entre Rebecca et Nora (J2-1, m.184). Leur rencontre mène à la déception de Rebecca lorsqu'elle se croit abandonnée de nouveau par celle qu'elle prend pour une autre, et fonctionne aussi comme catalyseur des questionnements agressifs (J2-2) et lamentations violentes (J2-3) des scènes subséquentes. Celles-ci propulsent le drame vers la dispute entre Nora et Pierre, au troisième sommet, où le degré de tension élevé entre les protagonistes est représenté par des envolées en doubles-croches *forte* et une pulsation rythmique insistante, ainsi que par des échanges chantés et parlés se succédant rapidement et s'accompagnant de ponctuations irrégulières de tétracordes à courtes durées sur des pédales supérieures épousant les lignes vocales.

L'approche du dernier sommet s'effectue sur une durée d'environ 24 minutes dans un élan musical sans arrêt formel. La tension dramatique ne cesse de monter :

- pédale insistante, pendant l'énonciation du marché proposé par Pierre pour convaincre Nora de l'épouser;
- mouvement perpétuel en arpèges descendants lors de la dernière descente de Nora sous les eaux;
- densification progressive de la texture d'accompagnement lors de la confrontation des deux femmes;
- boucles obsessionnelles lorsque Rebecca déclare ses intentions de vengeance;
- évacuation soudaine de la texture instrumentale lors de l'intervention chuchotée de Topex/Poséïdon sur un fond percussif rappelant la texture de la toute première rencontre entre les deux femmes.

À l'arrivée explosive au dernier sommet de la forme musicale (J3-3), le combat interne vécu par Nora atteint aussi un sommet d'intensité. À ce moment, la confrontation du

délire de Nora et de l'impuissance de Pierre à la sauver est représentée par le jumelage d'un rythme de surface rapide à une texture instrumentale dense sur un rythme harmonique plus lent. La progression glisse vers une texture aérée où les chuchotements de tout l'ensemble instrumental et vocal créent une tapisserie sonore pour la répétition en boucles par Nora du mantra obsessionnel « Glisser, tomber, être emportée » jusqu'à sa fin abrupte suivi du dernier cri désespéré de Pierre, alors que la tempête surgit dans la noirceur.

3.3 Points de repère motiviques

À l'intérieur d'une recherche d'unité musicale soutenant l'évolution dramatique de l'opéra, le développement de mes idées s'effectue dans le cadre d'un travail sur la récurrence motivique et sur la fragmentation mélodique. Ainsi, certains motifs détiennent une importance plus marquée au sein de l'œuvre par leur association aux personnages, par leur utilisation sur plusieurs plans de la structure dramatique et musicale de l'œuvre, ainsi que par leur présence répétitive à travers les scènes de l'opéra. De même, même s'ils ne sont pas conçus pour être toujours consciemment perçus par l'auditeur ni pour être systématiquement employés pour annoncer la présence ou l'arrivée sur scène d'un personnage précis, ces motifs disposent d'une influence structurante et participent à la création d'une unité. Les transformations subséquentes de ces motifs à travers l'opéra sont réalisées en fonction de la scène précise et du personnage concernés, selon les particularités des éléments musicaux et dramatiques. Dans le même temps, il s'agit de renouveler progressivement le contexte harmonique en portant une attention particulière aux relations contrapuntiques des éléments en combinaison.

Motif de Nora

Un motif lié au personnage de Nora est introduit en trois énoncés consécutifs dès les premières notes chantées sur le texte « Moi, Nora » du *Prélude* (Fig. 1). Le chromatisme retourné de ces trois notes est un élément récurrent dans les lignes vocales de Nora. Tantôt perceptible à la surface mélodique, tantôt contenu dans la structure harmonique sous-jacente, ce geste représente l'état psychologique de

Nora : bouleversée, confuse, retournée sur elle-même. Les lignes vocales des autres personnages emprunteront la nature axiale évolutive de ce motif pour souligner les moments où ils ressentent la confusion présente en Nora.

Figure 1 : motif de Nora, Prélude mes. 2 à 3



Motif de Rebecca

Présageant sa première intervention vocale, le motif de Rebecca est d'abord chanté par Topex/Poséidon alors qu'elle s'avance comme hallucinée dans la direction de Nora, qui ne l'a pas encore vue (J1-2). Il est chanté sur les mots « un amour », à l'intérieur de la phrase « Sa toile diaphane véritable ouvrage au petit point, tissé par *un amour* de méduse » faisant référence à Rebecca (Fig. 2). Ce motif de trois notes comprend deux sauts qui, dans la première apparition, sont une tierce majeure descendante suivie d'une sixte mineure ascendante. Deux concepts issus du drame inspirent le choix de ces intervalles. La notion d'amour trouvé est représentée par l'intervalle descendant, soulignant une sorte de détente et l'acte de laisser tomber ses gardes. Par contraste, l'intervalle ascendant plus grand représente l'amour perdu et plus précisément l'amour hors de portée vers lequel on s'engage physiquement, mais qui restera inaccessible malgré nos efforts.

Figure 2 : motif de Rebecca, Jour 1, Scène 2, mes. 39 à 40

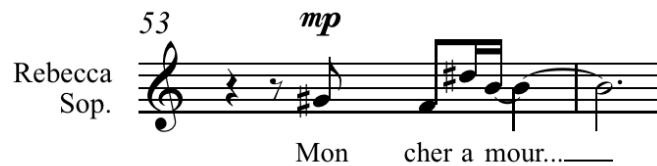


Dès son deuxième énoncé (J1-2, m. 45) – partagé entre les crotales (sol) et la voix de Rebecca (mi-ré) qui chante le nom « Alba » pour la première fois – la

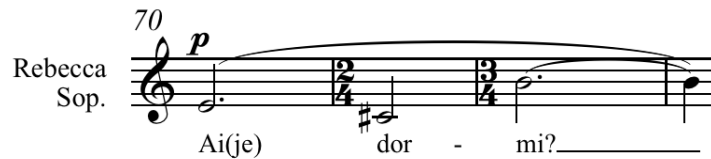
tierce majeure du motif devient mineure et une 7^e mineure se substitue pour la sixte mineure, car c'est la direction et l'ambitus des intervalles qui forment le cœur du motif. Et lorsque Rebecca chante enfin le motif en entier, son sens complet est révélé; elle se réjouit d'abord d'avoir retrouvé l'amour perdu (Fig. 3a), mais celui-ci lui échappe aussitôt, la laissant seule à se questionner sur la réalité d'une situation qu'elle n'est pas certaine d'avoir vécue (Fig. 3b). La tierce, quant à elle, est présente de manière indépendante dans la construction des lignes vocales de Rebecca à travers l'opéra ainsi qu'en oscillation dans les figures d'accompagnement aux instruments pour soutenir ses interventions à certains moments clés.

Figure 3 (a et b) : motif de Rebecca, énoncés variés

a) Jour 1, Scène 2, mes. 53 à 54



b) Jour 1, Scène, mes. 70 à 72



Motif de Topex/Poséidon

Le motif de quatre notes lié au satellite est énoncé d'abord au violon, une mesure avant que Pierre chante le nom « Topex/Poséidon » pour la première fois en expliquant à Nora le rôle du satellite dans ses recherches. La structure du motif consiste en une combinaison d'intervalles issus des motifs de Nora et de Rebecca, comme on le constatera en étudiant l'exemple de la figure 4. La tierce descendante de Rebecca est transformée en tierce ascendante, ici majeure, et à la répétition de celle-ci (traçant un arpège de quinte augmentée) est jointe la seconde mineure de Nora, en mouvement descendant (Fig. 4). En fait, un accord parfait majeur est formé par les première, deuxième et quatrième notes du motif. La stabilité du personnage machinal qui est Topex/Poséidon est ainsi illustrée par la présence d'un

processus classique complet de résolution de la tension, tension créée par la troisième note, agissant comme une appoggiature, qui se résout sur la quatrième note.

Figure 4 : motif de Topex/Poséidon, Jour 1, Scène 1, mes. 98



Le traitement du motif de Topex/Poséidon est similaire à celui de Rebecca : c'est la direction et l'ambitus qui priment. Ainsi, une autre version du motif qui se répand au cours de l'opéra est introduite plus tôt dans la première scène par Pierre lorsqu'il chante « toujours souffrir » (Fig. 5a). Les notes extrêmes forment une tierce majeure au lieu d'une quinte juste, car le premier intervalle est resserré; une seconde mineure ascendante remplace la tierce majeure. C'est cette version plus serrée du motif qui sera le plus souvent reprise dans les scènes subséquentes (Fig 5b).

Figures 5 (a et b) : motif de Topex/Poséidon

a) Jour 1, Scène 1, mes. 18 à 19



b) Jour 1, Scène 2, mes. 5 à 6



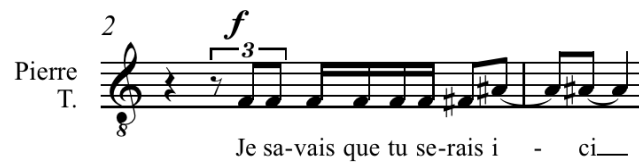
Figure de notes répétées de Pierre

La toute première intervention vocale de Pierre s'effectue sur une figure de six notes répétées (Fig. 6a). Sans constituer un « motif », l'emploi continu de notes

répétées est hautement symbolique dans la construction de la ligne vocale de Pierre (Fig. 6b). Appartenant au monde concret de la plate-forme, la nature simple, directe et concise de ce geste illustre la pensée rationnelle du médecin qui préfère les explications scientifiques aux intuitions. Pourtant, un autre aspect de son personnage émerge du même geste : sa nature obsessionnelle. Bien que cette nature puisse avoir des manifestations positives – son travail exige un suivi méticuleux des expériences menées – c’est Nora qui est réellement l’objet de son obsession. Ainsi, la figure de notes répétées révèle le combat intérieur entre d’une part, son attachement à l’univers ordonné et tangible, d’autre part, son incapacité à être objectif envers Nora.

Figures 6 (a et b) : notes répétées de Pierre

a) Jour 1, Scène 1, mes. 2



b) Jour 1, Scène 1, mes. 21 à 22



CHAPITRE 4 – *TRAHISONS LIQUIDES*, ANALYSE

SOMMAIRE

Les analyses présentées dans cette section sont choisies dans l'optique d'illustrer divers aspects de ma démarche et de mon langage musical tels que :

- la récurrence motivique;
- l'emploi d'éléments harmoniques et orchestraux ainsi que de techniques vocales pour faire la distinction entre les lieux et les personnages;
- l'utilisation de la ligne vocale pour générer les interventions instrumentales;
- la manière dont un personnage, présent ou évoqué, peut agir sur l'environnement sonore;
- l'emploi du parcours émotionnel pour élaborer la forme musicale;
- l'écriture instrumentale selon une optique de personnification.

Ainsi, les scènes analysées sont les suivantes :

- *Prélude, Ultimes notes*
- Jour 1 – Scène 1 (séquences 1 à 4) et scène 2 (séquences 1 et 2)
- Jour 2 – Scène 1 (séquences 2 et 3), scène 2 et scène 3
- Jour 3 – Scène 3

Les scènes qui ne sont pas présentées dans ce chapitre démontrent plusieurs des mêmes techniques détaillées plus haut et leurs analyses sont alors placées dans l'Annexe VI, offrant au lecteur l'option de les consulter.

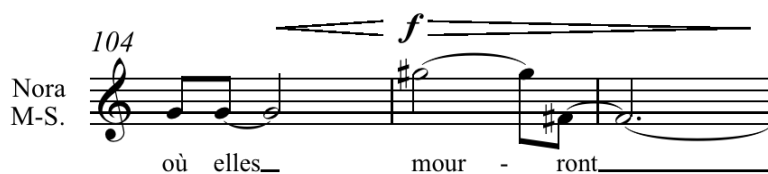
4.1 *Prélude et Ultimes notes*

Au début de l'opéra alors qu'elle flotte, morte, à la surface de l'eau, Nora commence à chanter, « Moi, Nora, je flotte à la surface d'une histoire bien plus ancienne que moi »; elle avoue être traversée malgré elle par « une mélopée de voix centenaires ». À la toute fin, elle flotte à nouveau à la surface de l'eau et elle finit de raconter son histoire. Selon la structure théâtrale de l'opéra, les *Ultimes notes* présentent la suite du *Prélude*. Ainsi, pour poursuivre dans la musique cette idée

théâtrale de retour au moment interrompu, j'ai d'abord conçu ces deux sections – *Prélude* et *Ultimes notes* – dans un geste unique, comme un seul moment musical. Je présente ici l'analyse détaillée de ces deux sections, illustrant la manière dont leurs matériaux de base sont développés afin de souligner la continuité musicale entre le *Prélude* et les *Ultimes notes* et, ainsi, leur enchaînement temporel.

***Prélude* : « Moi, Nora »**

L'organisation formelle du *Prélude* repose sur la répétition du fragment de texte « Moi, Nora », qui retentit trois fois, tel un refrain. La répétition obsédée de son propre nom dans la première scène de l'opéra est en contraste direct avec la perte de soi et la confusion identitaire qui font partie de son histoire vécue : cette histoire qui se dévoilera à travers toutes les scènes subséquentes du *flashback*. Ainsi, en me basant sur ce retour de fragment de texte pour construire la forme musicale, j'ai organisé le *Prélude* en quatre sections qui débute chacune par un retour momentané à la texture et aux relations harmoniques de l'ouverture. Dans chacune des trois premières sections, le motif est chanté par Nora sur une pédale aux cordes. De plus, dans la mise en musique de cette idée d'obsession et pour souligner l'importance obsessionnelle du nom de Nora, je lui fais répéter le motif, « Moi, Nora », un nombre de fois différent au début de chaque section : trois fois, deux fois et une seule fois. Par contre, dans la quatrième section, le motif est énoncé différemment : c'est le premier violon qui le fait entendre, tandis que Nora poursuit sur un autre texte chanté sur une note répétée doublée au vibraphone et tenue comme pédale à la contrebasse. Ce dernier retour du motif se fait sans la participation de Nora, alors emportée par les événements de sa propre histoire. Dans le texte qu'elle chante à ce moment (m. 101), Nora termine sa description des voix centenaires en expliquant qu'elles vont s'élever : « jusqu'aux confins stellaires où elles mourront ». Et c'est lorsqu'elle prononce les mots « elles mourront » que Nora chante son motif pour la dernière fois, étiré en version octaviée (Fig. 7) pour symboliser sa condition, tiraillée entre des états opposés. Ces éléments de répétition baignent dans le contexte d'une musique composée elle-même en développement continu (*durchkomponiert*, *through-composed*), suivant ainsi la structure de la poésie à cet endroit.

Figure 7 : motif de Nora, version octaviée, mes. 104 à 106

Tout au long du *Prélude*, Nora flotte, morte, dans l'eau et son corps est porté par les vagues de l'océan Atlantique « étrangement calme sous les étoiles⁴⁸ ». C'est en imaginant le mouvement ondoyant de son corps que j'entendais une sorte de danse funèbre, une berceuse attristée et troublante. Ainsi, j'ai choisi d'employer un rythme de valse lente et sombre pour illustrer l'ambiance de ce moment suspendu. Pour la composition de la partie vocale, j'ai pris le motif de Nora comme point de départ pour élaborer une ligne mélodique fluide et retournée sur elle-même, comme des vagues qui viennent s'échouer sur le sable au bord de l'eau. J'ai voulu créer une ligne vocale ayant le caractère d'une mélodie a capella et l'indépendance de se tenir toute seule pour accentuer l'isolement de Nora et sa solitude (Fig. 8). Au départ, je me suis donc concentrée uniquement sur la mélodie, pour aborder ensuite les parties instrumentales. De même, la voix est conçue pour « flotter » par-dessus une instrumentation qui est initialement très éparse et où les instruments viennent injecter une couleur supplémentaire, un élan rythmique et une densité croissante.

Figure 8 : mélodie vocale, mes. 1 à 26

Au cours des 16 premières mesures du *Prélude*, une simple pédale de sol fournit le contexte harmonique de la ligne vocale, créant un contrepoint à deux voix avec des dyades à degrés de consonance variés. Une progression rapide vers des intervalles plus tendus se fait sur la quinte juste à la deuxième mesure et se poursuit

⁴⁸ Extrait de la didascalie du *Prélude*.

jusqu'à la seconde mineure de la 16^e mesure, en passant par un triton sur le premier énoncé du nom « Nora » (m. 3) et une série de 9^e et de 7^e, les énoncés octaviés de la seconde mineure ultime. Le motif de Nora, très présent à travers le *Prélude* dans sa partie vocale, joue un rôle de soutien plus profond dans l'élaboration de son environnement harmonique. En effet, la ligne vocale génère l'harmonie par accumulation et superposition de notes tenues issues de sa propre trajectoire. Les interventions instrumentales suivent elles aussi un parcours inspiré par l'image de l'eau, par le flux et le reflux; surgissant à des moments clés pour enrichir l'expression de la tension dans le discours de Nora, la densification de l'orchestration s'accompagne d'une intensification de la nuance collective.

Une nouvelle variante octaviée du motif de Nora apparaît lorsqu'elle chante : « alors que je voudrais [demeurer muette] » (Fig. 9). L'emploi de ce motif ou d'une légère variation de celle-ci au cours de l'opéra souligne le lien avec ce premier texte et l'impuissance de Nora face à son étrange destin. Sur ce motif, elle chantera, par exemple, « une mélopée [de voix centenaires] » (Pr., m. 76), « voix qui me traversent » (Pr., m. 90) et « Ai-je rêvé? » (2-2, m. 6) suite à son premier contact important avec Rebecca qui, d'ailleurs, s'est préalablement posée la même question. La dernière présentation de ce motif a lieu à la clarinette dans les *Ultimes notes* lorsque Nora récite le texte « obéissant à la physique, [mon corps remonte lentement jusqu'à la surface] » (U, m. 4). Ceci suggère une fois encore l'inévitabilité de son sort.

Figure 9 : motif de Nora, nouvelle variante octaviée, mes. 57 à 58



Il y a aussi une variation rythmique du motif de Nora, une figure syncopée présentée tout d'abord aux violons (Fig. 10). Celle-ci est employée mélodiquement en guise d'écho intensifié de la voix temporairement muette de Nora, préfigurant les retours du geste d'ouverture aux débuts des trois premières sections. Dans la quatrième, la figure syncopée n'arrive qu'à la toute fin, à la suite des deux énoncés

du motif – par le violon et ensuite par Nora. L'objet de cette intervention est d'intensifier le moment qui précède celui où les effets sonores sont déclenchés pour simuler la tempête, et donc le retour au passé, invitant ainsi au *flashback*.

Figure 10 : variation rythmique du motif de Nora, mes. 40



Ultimes notes : « Je me tais »

Les *Ultimes notes* sont conçues comme une 5^e section qui vient compléter les quatre du *Prélude*. L'ouverture s'inspire du modèle de la 3^e section du *Prélude* (m. 88 à 95) :

- pédale de sol à l'alto et au violon 2 (m. 1 à 8);
- harmonique au 1^{er} violon, même registre (m. 2 et m. 7);
- citations de fragments de la partie vocale issus du passage « voix qui me traversent⁴⁹ (m. 4), Moi, Nora (m. 6), pour s'élever des profondeurs (m. 7) » entre la clarinette et la flûte alors que Nora intervient tout doucement en voix parlée.

Sur une série de transpositions d'une sonorité entendue lors des chuchotements de la dernière scène du *flashback* (3-3, m. 89), la densité du fond harmonique étant accrue par rapport au *Prélude*, la mélodie vocale s'élabore. Sans être une reprise, elle intègre le motif de Nora à plusieurs niveaux, comme dans le *Prélude*. La toute première intervention de la voix chantée fait entendre la fin du motif, entamé par les vents. Il est intéressant de noter qu'à cet endroit, le vibraphone fait entendre le motif de Rebecca, cette présence ubiquiste (Fig. 11).

⁴⁹ Utilisant le motif « demeurer muette »: voir la figure 9.

Figure 11 : motif de Nora et motif de Rebecca, mes. 9 à 13

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the vocal parts and woodwinds. The second system contains the strings and vibraphone.

System 1:

- Nora M-S.**: Vocal line starting at measure 9. The lyrics are "Je flot - - te dé - ri - ve". The motif "MOTIF DE NORA" is circled in measures 9 and 10. Dynamics: *f* (measure 9), *p* (measure 10).
- Fl.**: Flute part, starting at measure 9. Dynamics: *f* (measure 9), *p* (measure 10).
- Hb.**: Horn part, starting at measure 9. Dynamics: *f* (measure 9), *p* (measure 10).
- Cl.**: Clarinet part, starting at measure 9. Dynamics: *f* (measure 9), *p* (measure 10).
- B. Cl.**: Bass Clarinet part, starting at measure 9. Dynamics: *p* (measure 10).
- Cor.**: Cor Anglais part, starting at measure 9. Dynamics: *p* (measure 10).
- Bsn.**: Bassoon part, starting at measure 9. Dynamics: *p* (measure 10).

System 2:

- Vib.**: Vibraphone part, starting at measure 9. The motif "MOTIF DE REBECCA" is circled in measures 9 and 10. Dynamics: *mf* (measure 9), *p* (measure 10).
- √ln. 1**: Violin 1 part, starting at measure 9. Dynamics: *mf* (measure 9), *p* (measure 10).
- √ln. 2**: Violin 2 part, starting at measure 9. Dynamics: *mf* (measure 9), *p* (measure 10).
- Alt.**: Alto part, starting at measure 9. Dynamics: *mf* (measure 9), *p* (measure 10).
- Vc.**: Viola part, starting at measure 9. Dynamics: *mf* (measure 9), *p* (measure 10).
- Cb.**: Cello part, starting at measure 9. Dynamics: *mf* (measure 9), *p* (measure 10).

The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *Andante* at the bottom.

Par la suite, le motif est exposé à la voix dans une variation octaviée (m. 20 à 21) et enfin dans sa version originale : « Moi, Nora » (m. 31 à 32). Ce retour symbolise le dernier moment de résistance de Nora, qui ne faisait plus entendre son propre motif à la fin du *Prélude*, alors que celui-ci était énoncé plutôt par une sélection d'instruments. De même, au moment ultime de l'opéra, tout en douceur (nuance *p*), elle s'affirme, après tout, avant de se plier au destin : « Je me tais » (Fig. 12).

Figure 12 : énoncés du motif de Nora, mes. 24 à 38

24

Nora
M-S.

p *molto rall.* *f* *p*

Moi No-ra je me tais

Fl.

p *ff* *p* *ff* *p*

Hb.

p *ff* *p* *ff* *p*

Cl.

p *ff* *p* *ff* *p*

B. Cl.

p *ff* *p* *ff* *p*

Cor

p *ff* *p* *ff* *p*

Bsn.

p *ff* *p* *ff* *p*

Vib.

arco *f* *Ed.* *baguette* *mf* *baguette* *mp* *arco*

Vln. 1

p *espress.* *f* *p* *f* *p* *ppp* *molto rall.*

Vln. 2

ppp

Alt.

ppp

Vc.

ppp

Cb.

ppp

4.2 Jour 1 – Scène 1 (Le matin. Le quai des plongées.)

Pierre et Nora se préparent chacun de leur côté pour la plongée quotidienne de Nora, en discutant de divers sujets de manière à nous dévoiler quelques aspects de leur relation ainsi que les enjeux des expériences menées par Pierre. À travers l'analyse des séquences de la scène, j'illustre des aspects de mon langage musical tels que l'utilisation de la ligne vocale pour générer les interventions instrumentales et la manière dont un personnage, présent ou évoqué, peut agir sur l'environnement sonore.

« Secrets »

Cette séquence débute avec un premier exemple de la texture de l'orchestration associée à la plate-forme; les interventions instrumentales sont de durées relativement courtes et bien espacées. Elles ponctuent la ligne vocale écrite dans un style syllabique. Les interventions instrumentales de cette séquence sont majoritairement générées par des fragments des lignes vocales qui, elles, sont composées surtout de manière intuitive. Le choix d'un fragment mélodique particulier et de son emplacement subséquent dans le discours musical est lié au sens que je donne au texte.

Cinq fragments de la ligne vocale sont repris aux instruments à l'intérieur de la séquence « Secrets ». Certains sont aussi réutilisés plus loin dans l'opéra alors que d'autres sont traités uniquement à l'intérieur de cette séquence.

1) Fragment issu de la ligne vocale de Pierre :

Figure 13 : fragment 1, mes. 2



Figure 14 : énoncé instrumental du fragment 1, mes. 6 à 7

Pierre T. 6 8
Tu pour-rais pren-dre froid... No-ra?
FRAGMENT 3

Fl. fl.
mp *mf*

Hb. *mp*

Bsn.

W.B. *p* *pp*

Vln. 1 *p* *mf* 3

Vln. 2 *FRAGMENT 1*

Alt.. *mp*

Le premier fragment est donc associé au désir de Pierre d'établir une connexion avec Nora.

2) Fragment issu de la mélodie vocale de Pierre :

Figure 15 : fragment 2, mes. 5

Pierre T. 5 8
mf avec tendresse
Ne res-te pas là,

Énoncé subséquent : lorsque Pierre questionne Nora au sujet d'Alba (vln. 2, m. 30).

Le deuxième fragment est donc associé au souci de Pierre pour le bien-être de Nora.

3) Fragment issu de la ligne vocale de Pierre à la mesure 6 : « Tu pourrais prendre froid » (voir Fig. 14 plus haut).

Le troisième fragment est associé aux préoccupations de Pierre pour la santé de Nora. Il est réutilisé à plusieurs reprises mettant de l'avant l'aspect obsessionnel du caractère de Pierre surtout en ce qui a trait à Nora. Un exemple de cet emploi s'effectue au moment de l'énoncé du quatrième fragment (Fig. 16).

4) Fragment issu de la ligne vocale de Pierre :

Figure 16 : fragment 4, mes. 11

La réutilisation du quatrième fragment s'effectue de manière différente des autres, car je reprends ce fragment pour mettre en musique le nouveau texte des lignes vocales au lieu de superposer celles-ci à des énoncés instrumentaux du fragment. Aux reprises de ce 4^e fragment, je qualifie de « redoutables » les notions exprimées dans le texte (Fig. 17) : « Rien ne t'arrête », redoutable; « Je t'ai ouvert mon lit », redoutable; « [le costume] attend ton corps *pour se mouler à lui* », redoutable; « chacune de ses électrodes *est un petit espion* », redoutable. De plus, un énoncé

instrumental du motif de Rebecca a lieu immédiatement après que Pierre prononce le mot « espion » (Fig. 17c). Il s'agit de souligner l'ironie du fait que les électrodes qui capteront les ondes cérébrales de Nora feront de Pierre un témoin des événements déclenchés par la rencontre sous les eaux de celle-ci et de Rebecca.

Figures 17 (a, b et c) : énoncés vocaux subséquents du fragment 4

a) mes. 25

Pierre T.

25

8

f 3

Rien ne t'ar - rêt - te!

b) mes. 40

Nora M-S.

40

f 3

Je t'ai ou vert mon lit

c) mes. 55 à 59

Nora M-S.

55

mp

A lui...

FRAGMENT 4

Pierre T.

8

f 3

pour se mou-ler lui

Cha - cu-ne de ses é - lec-tro - des Est un pe - tit es - pion!

FRAGMENT 3

Fl.

mp

Hb.

f 3

Bsn.

mp

f

MOTIF DE REBECCA

Vln. 1

mp

Vln. 2

p *f* *mp* *f*

Alt.

mf *f* *mp* *f*

Vc.

mp *pizz.* *f* *mp* *f*

Cb.

f *pizz.* *f* *mp* *f*

5) Fragment issu de la ligne vocale de Nora :

Figure 18 : fragment 5, mes. 14

13 *mf* Mais... le ciel est beau, Le plus

Fl. *p* *tr* *mf*

Hb. *p*

Énoncés subséquents : à la flûte lorsque Nora tente de diminuer l'importance de sa douleur (m. 25) et lorsqu'elle tente de séduire (m. 39) ainsi qu'en énoncés multiples lorsque Nora tente d'insuffler une légèreté à son propos (Fig. 19).

Figure 19 : énoncés instrumentaux du fragment 5, mes. 42 à 43

42 *tr* *mf* *f*

Fl. *tr*

Hb. *3* *3* *3*

Vln. 1 *tr* *3* *tr*

Vln. 2 *3*

Le cinquième fragment est donc associé aux efforts de Nora pour créer une distraction. Il fournit un degré de contraste aux sentiments plus chargés exprimés par Pierre.

« Topex/Poséidon »

Le style plus lyrique de ce passage fournit un contraste à la première séquence; il s'agit moins d'un style dialogué et il accentue la vénération presque religieuse de Pierre pour le satellite et pour le savoir scientifique qu'il représente. Les interventions instrumentales sont fondées sur l'utilisation obsessionnelle du motif de Topex/Poséidon, dans sa version première ainsi qu'en inversion, énoncées en décalage rythmique (Fig. 20). Ce motif :

- s'insère parfois directement dans la ligne vocale;
- génère les notes pour un refrain sur le nom de Topex/Poséidon;
- détient une densité accrue dans l'orchestration qui se rapproche des textures associées au satellite;
- se sert de la prédominance de registres instrumentaux plus aigus pour évoquer l'univers sous-marin de Rebecca.

Figure 20 : utilisations obsessionnelles du motif de Topex/Poséidon, mes. 104 à 108

103 *mp avec curiosité*

Nora
M-S. To - pex - Po - sé - i - don Quel étrange et curieux nom! To - pex - Po - sé - i - don

Pierre
I. mers! To - pex - Po - sé - i - don

Fl. *mp*

Hb. *mp* *mf*

Cl. *p* *mf* *mp* *mf*

Cl. B. *p* *mf*

Bsn. *p* *mf*

(IDÉE FIXE « ÉTOILE SYNTHÉTIQUE »)

Glock. *mp* *mf*

Vib. *mp* *mf*

Vln. 1 *tr* *mp* *mf*

Vln. 2 *mp* *mf*

Alt. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

À travers la séquence soutenue principalement par une harmonie non fonctionnelle par tierces, le glockenspiel fait entendre une idée fixe symbolisant le

satellite : sa présence continue dans le ciel, d'une part, et dans les pensées de Pierre, d'autre part. Ce fragment est :

- composé de trois notes tirées de la ligne vocale de Nora (Fig. 21);
- repris en noires, généralement sans transposition;
- altéré en modifiant parfois la métrique ou la note d'arrivée selon le contexte harmonique ou mélodique.

Figure 21 : idée fixe « étoile synthétique », mes. 96 à 97



« Regardez-les! »

Alors que l'action scénique de Nora et Pierre continue en silence, Topex/Poséidon, dans son rôle scientifique d'observateur et dramaturgique de narrateur, s'exprime sur la situation qui se déroule entre Nora et Pierre; il prédit un déchirement inévitable. Il s'agit de la première intervention vocale du satellite qui parle sur un fond musical. Au tempo et au rythme harmonique ralentis, cette séquence partage plusieurs des sonorités de la scène 2 (J1-2), préfigurant le moment où Topex/Poséidon observera et commentera la première rencontre entre Nora et Rebecca sous les eaux :

- la croissance de la densité harmonique à cet endroit précis s'accorde avec le lieu symbolique : l'espace, cet univers sonore du satellite;
- les choix de sonorités sont faits en vue d'augmenter le rapport intangible à la description de la première rencontre, comme c'est le cas lorsque Topex/Poséidon prononce le dernier mot de la phrase « Ils vont les yeux fermés vers une histoire qui les *déchirera* » (Fig. 22);
- la masse sonore qui accompagne ces mots est également présente dans la scène 2 pour encadrer le texte qui se réfère à Rebecca (qui est à l'origine de l'histoire responsable de ce déchirement) : « une force endormie s'est réveillée » (J1-2, m. 26-31).

Figure 22 : sonorité en pulsations sur « déchirera », mes. 192 à 195

The musical score for measures 192 to 195 features a pulsating sound effect across various instruments. The woodwinds (Fl., Hb., Cl., Cl. B., Bsn.) and strings (Vln. 1, Vln. 2, Alt., Vc., Cb.) play a series of repeated notes with a glissando effect, marked with 'ff' (fortissimo). The brass instruments (Cor) also contribute to the pulsating sound. The score is written for a full orchestra, with each instrument part clearly labeled on the left.

« Toi et moi ? »

Lors de cette séquence finale de la première scène, l'attention revient sur Nora et Pierre, qui terminent les préparatifs pour la plongée. Alors que Nora se concentre sur le travail en cours, Pierre, distrait par ses sentiments envers elle, tente de lui en parler. Sa ligne vocale est fondée sur le retour obsessif des mots « Nora, dis-moi... ». Ces mots :

- sont énoncés sur une figure de notes répétées terminant en geste ascendant (à l'exception de la dernière fois);

- se modifient à chaque reprise, soit par transposition, soit par élargissement intervallique (Fig. 23);
- sont repris aux instruments en imitation éparpillée.

L'énoncé ultime du nom de Nora s'effectue sur une tierce ascendante, symbolisant l'ardeur de Pierre par l'envolée de notes vers l'aigu.

Figure 23 (a, b, c et d) : reprises variées de « Nora, dis-moi »

a) mes. 221



b) mes. 227



c) mes. 230



d) mes. 240



Un autre élément instrumental de base retrace son origine à la première séquence; le fragment issu d'un moment léger entre Nora et Pierre est employé ici à plusieurs reprises, suggérant la place importante accordée au souvenir plaisant de cet échange dans les pensées de Pierre lorsqu'il aborde le sujet de leur relation⁵⁰. De plus, le violoncelle joue un rôle plus soliste dans ce passage, intervenant en imitation variée des lignes vocales tout en leur fournissant un contrepoint fondé sur un chromatisme octavié évocateur du caractère des lignes vocales de Nora (Fig. 24).

⁵⁰ Voir la figure 18.

Figure 24 : contrepoint entre voix et violoncelle, mes. 229 à 235

229

Pierre T.

8

No-ra, dis moi... est ce-que ça pour-rait ê-tre plus? Plus

Vc.

5

3

232

Pierre T.

8

que du_se - - xe? Toi et moi... Plus?

Vc.

5

5

4.3 Jour 1 – Scène 2 (Le matin. Les fonds marins.)

Nora, descendue sous l'eau pour souder, est approchée subrepticement par Rebecca⁵¹. Lorsqu'elle s'aperçoit de cette présence en voyant la figure d'une femme au fond de l'eau, elle panique et remonte immédiatement à la surface, terrorisée. Rebecca, laissée seule, se doute de ce qu'elle vient de vivre. Dans l'analyse qui suit, j'explique l'inversion de ma démarche de composition pour créer une transition active, et l'emploi d'éléments harmoniques et orchestraux ainsi que de techniques vocales, pour faire la distinction entre les lieux et les personnages des deux séquences de la scène.

« La surface liquide »

Les fonds marins s'éclairent et la voix de Topex/Poséidon se fait entendre alors que le drame muet évolue entre Nora soudant l'un des piliers et Rebecca s'avançant vers elle comme hallucinée. Mon approche de la mise en musique de

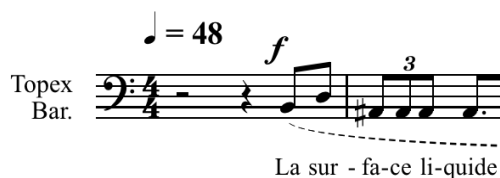
⁵¹ Pour la simplicité du discours, je me réfère à Rebecca par son nom, mais ce nom reste inconnu pour Nora jusqu'au Jour 2, scène 1 lorsque Rebecca le lui dit pour la première fois.

cette intervention de Topex/Poséidon était exceptionnelle par rapport à ma démarche habituelle. Toute la partie instrumentale du chant de Topex/Poséidon a d'abord été conçue comme une musique de transition pour faire le pont entre les deux textes chantés de la scène 2 (J1-2): le chant du satellite et l'air de Rebecca. L'action muette entre Nora et Rebecca allait se jouer sur scène pendant un intermède instrumental. Pour souligner le passage d'un univers sonore à l'autre – celui du satellite vers celui de Rebecca – j'ai créé un dialogue entre les familles d'instruments. Sur un tempo lent, l'évolution constante mais retenue de la densité instrumentale sert de technique d'intensification pour évoquer musicalement la lente progression de Rebecca vers Nora. Un sentiment d'appréhension naît alors, ce qui permet à l'auditeur d'anticiper la rencontre à venir. C'est en terminant le premier jet de la partition que je me suis mise à relire le texte du chant de Topex/Poséidon qui allait la précéder. En contemplant l'enchaînement de sonorités et le mouvement lent mais perpétuel de l'extrait, il était évident que le texte de Topex/Poséidon se superposerait à la musique écrite pour créer une transition active. C'est-à-dire que la transition serait, d'une part, un moment pour faire entendre le commentaire du narrateur pour révéler les enjeux sous-jacents à la situation en cours, et, d'autre part, une occasion d'exécuter un geste scénique en lien avec le propos du narrateur. Ainsi, la partie vocale de cette séquence a évolué à l'intérieur d'une structure préexistante.

Le chant de Topex/Poséidon emprunte un fragment mélodique de la première scène où Pierre explique le satellite à Nora. Ce motif est entendu initialement au début de la séquence « Topex/Poséidon » en énoncé partagé entre la flûte (si-ré) et les violons (la#), accompagnant le moment où Pierre aperçoit la lumière du satellite dans le ciel (m. 83). Il l'indique aussitôt à Nora : « Oh regarde! Là-bas, on l'aperçoit, le satellite ». Un premier retour de ce motif s'effectue déjà à l'intérieur de la même scène, lorsque Nora commente sur le « curieux nom » du satellite (J1-1, m. 106). C'est donc sur ce fragment de trois notes que Topex/Poséidon commence sa propre intervention chantée (Fig. 25). Sa mélodie vocale expose également le motif de Topex/Poséidon sur l'extrait de texte : « le temps des vivants »⁵²; cet emploi du motif situe le satellite comme observateur temporellement en dehors des événements en cours.

⁵² Voir la figure 5.

Figure 25 : « La surface liquide », mes. 1 à 2



Un changement dramatique de texture arrive au moment du premier contact de la main de Rebecca sur l'épaule de Nora. Cette dernière se retourne, voit Rebecca et reste figée, stupéfaite devant les tentatives de communication de cette apparition qu'elle ne parvient pas à s'expliquer. Ce moment représente tout à la fois un sommet d'intensité – la peur de Nora – et une résolution partielle de la tension accumulée par l'anticipation du premier contact. Musicalement, cette dualité est accentuée par le silence régnant; on entend la douce respiration audible des musiciens et les sons des grattements de cordes et de cymbales. La ponctuation percussive à la grosse-caisse agit comme le battement inégal du cœur, l'écho du triolet énoncé juste avant par Topex/Poséidon, sur les derniers mots de sa phrase : « tissé par un amour *de méduse* ».

Une variation aux intervalles élargis du motif de Topex/Poséidon est utilisée tout d'abord mélodiquement pour accompagner son texte « La surface liquide s'est refermée / Et une force endormie s'est réveillée »; celui-ci se transforme ensuite en harmonie énoncée au vibraphone (Fig. 26). Par la suite, lorsque Rebecca dit le nom « Alba » pour la dernière fois, incitant finalement la réaction paniquée de Nora qui remonte aussitôt à la surface, cette harmonie est réitérée à l'intérieur du retour d'une texture orchestrale plus dense sur une pulsation régulière, agissant ainsi en climax musical différé.

Figure 26 : origine mélodique de sonorité au vibraphone, mes. 28 à 33

« Ai-je dormi ? »

À la suite de leur première rencontre et de la fuite subséquente de Nora, Rebecca est seule sous les eaux. Le mouvement fluide de l'eau et le phénomène d'apesanteur de l'univers sous-marin sont évoqués par les sons de crotales et de vibraphone avec archets; ces résonances, dont les interventions sont bien espacées, sont jumelées aux registres graves des instruments à cordes. Les frottements d'intervalles proches sont atténués en employant des registres espacés, fournissant ainsi une prémonition musicale de la tension présente sous l'eau, dans l'optique de réserver les collisions plus intenses pour les événements révélés plus tard dans l'intrigue. Les sonorités de cette séquence émergent d'une analyse des intervalles privilégiés dans la partie vocale. Ceci a guidé le travail harmonique subséquent, alimentant les environnements sonores d'autres scènes qui partagent le même lieu. Rebecca cherche ici à comprendre la vision d'Alba qu'elle espère avoir réellement eue; s'exprimant parfois en *sprechstimme*, sa ligne vocale adopte un style improvisé, accentuant la nature élastique et aléatoire de sa pensée. Au cours de la séquence, le motif de Rebecca est employé fréquemment dans ses mélodies ainsi que dans les parties instrumentales en versions première, octaviée ou réordonnée. Elle chante de nouveau le nom de son amour – « Mon Alba » – sur un énoncé double du motif varié, formant une nouvelle variation (Fig. 27). Celle-ci est répétée plus loin sur le texte « rêvé en vain » (m. 118), « pas en vain » (m. 125) et à plusieurs autres reprises au cours de l'opéra, signalant souvent un élément de doute dans l'expression de l'amour. C'est sur une combinaison des motifs de Nora et de Rebecca que cette dernière chante les mots ultimes de son air – « toute cette éternité » – soulignant ainsi la manière dont le destin les a entrelacées (Fig. 28).

Figure 27 : motif de Rebecca, version variée par énoncé double, mes. 90 à 91

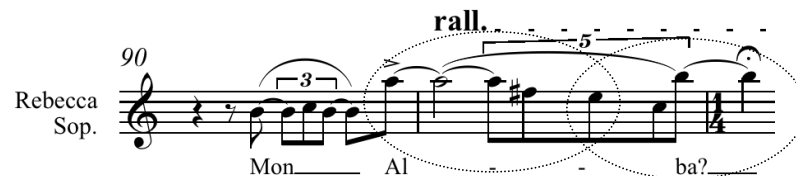


Figure 28 : énoncé entrelacé des motifs de Nora et de Rebecca, mes. 127 à 129

Rebecca Sop.

127 *f*

Tou-te cet - te é - ter - - - ni - té

MOTIF DE REBECCA MOTIF DE NORA MOTIF DE REBECCA

4.4 Jour 2 – Scène 1 (Le matin. Le quai des plongées et les fonds marins.)

Alors que Topex/Poséidon constate la cassure se développant entre Pierre et Nora, cette dernière se prépare à plonger en action muette sur la scène semi éclairée. C'est alors qu'elle se retrouve face à Rebecca⁵³ et réalise que celle-ci la prend pour une autre. Nora joue le jeu pour en savoir plus et Rebecca croit avoir retrouvé son amour. Quand Nora veut remonter à la surface, Rebecca tente de la retenir, en vain. Tel que détaillé dans l'analyse qui suit, cette scène est un exemple de la manière dont j'utilise le parcours émotionnel des personnages pour élaborer la forme musicale.

TABLEAU VI : RÉSUMÉ DE LA STRUCTURE FORMELLE (Jour 2, Scène 1)

Séquences ⁵⁴	Grandes sections	Sous-sections de la forme ternaire
« Notre promesse »	A (m. 21 à 122)	a (m. 21 à 85)
		b (m. 86 à 109)
		a' (m. 110 à 122)
	B (m. 123 à 183)	a (m. 123 à 145)
		b (m. 146 à 166)
		a' (m. 167 à 183)
« Je reviendrai »	m. 184 à la fin de la scène	

⁵³ C'est au cours de cette scène que le nom de Rebecca est révélé.

⁵⁴ Les deux séquences analysées en détail ici sont en fait les deuxième et troisième du Jour 2, scène 1. La première séquence, « Cassure », fait entendre le second récit annonciateur du satellite. Celui-ci s'effectue sur une reprise variée du passage instrumental de sa première intervention en voix parlée (« Regardez-les ») et ne s'applique donc pas pour la présente discussion des aspects formels de l'interaction entre Nora et Rebecca.

« Notre promesse » et « Je reviendrai »

L'approche de cette deuxième rencontre de Nora et de Rebecca – leur premier dialogue – s'est faite, d'une part, comme pour les autres scènes : par le découpage de leur interaction en deux séquences représentant chacune un état émotionnel global qui guiderait l'atmosphère musicale. D'autre part, dans mes lectures, il se dégageait un autre niveau de découpage à l'intérieur de la séquence « Notre promesse », car le parcours émotionnel des deux personnages est vaste; les sous-sections sont élaborées en conséquence. Ainsi, « Notre promesse » se subdivise en deux grandes sections, A (m. 21 à 122) et B (m. 123 à 183), chacune étant de forme ternaire. Fondée sur la structure du texte selon mon analyse des états émotionnels des personnages et de leurs intentions à un moment donné, la forme musicale fournit un commentaire supplémentaire sur les subtilités de leur dialogue.

« Notre promesse » Section A-a, mesures 21 à 85

Les interventions instrumentales de cette partie représentent l'hésitation de Nora lorsqu'elle descend sous l'eau pour chercher la femme qu'elle pense avoir vu lors de sa dernière plongée. La texture est éparse et les entrées décalées aux vents et aux cordes reprennent souvent les mêmes hauteurs dans un jeu d'échange de timbres pour évoquer la réverbération sous-marine. Le motif de Rebecca est présent dans la partie instrumentale en énoncés vertical aux cordes (m. 32 à 33) et mélodique au glockenspiel (m. 36 à 37). Lorsque Rebecca fredonne ses premières notes hors scène (m. 39 à 40), il s'agit de la même version du motif que celle de la scène 2 (J1-2), employée pour le texte « Mon Alba⁵⁵ ». Ce rappel motivique signifie que Rebecca n'a eu cesse de songer à Alba depuis cette première apparition. Un peu plus tard, Rebecca reprend également le motif avec le texte original (m. 72 à 73). Les interventions harmoniques plus denses ponctuant la texture instrumentale de cette partie se fondent sur deux sonorités entendues dans le premier air de Rebecca (Fig. 29). Elles sont ici employées (m. 42 et 48) pour souligner le lien entre le texte original qu'elle prononce à ces endroits et son état émotionnel.

⁵⁵ Voir la figure 27.

Figure 29 (a et b) : sonorités évocatrices de Rebecca

a) Jour 1, scène 2, mes. 126

« pas en vain »

126

Fl. *pp*

Hb. *pp*

Cl. *pp*

Cl. B. *pp*

Cor *pp*

Bsn. *pp*

b) Jour 1, Scène 2, mes. 128

« éternité »

128

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *pp*

Alt. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

« Notre promesse » Section A-b, mesures 86 à 109

Alors que Nora joue le jeu pour en savoir plus sur l'histoire d'Alba et Rebecca, cette dernière pense avoir retrouvé son amour et lui raconte les événements de sa propre mort. Le contrepoint en doubles-croches continues est fondé sur une seule ligne mélodique énoncée simultanément par le vibraphone et toutes les cordes (sauf la contrebasse) en versions décalées (Fig. 30). Cette réitération de patterns mélodiques formant une série limitée d'accords répétés fournit l'illustration musicale de l'émotion frénétique de Rebecca jumelée à son impuissance au moment de sa mort. Il y a, en elle, une énergie potentielle réveillée lors de la descente de Nora sous les eaux.

Figure 30 : contrepoint frénétique de Rebecca, mes. 86 à 87

The musical score for measures 86-87 of 'Rebecca' features a frenetic counterpoint for five instruments. The tempo is marked as 72 bpm. The Vibraphone (Vib.) part is marked 'p legato'. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts are marked 'p legato' and 'mp' respectively. The Alto (Alt.) and Violoncelle (Vc.) parts are marked 'p legato' and 'mp' respectively. The score shows a complex interplay of melodic lines across the instruments, with the Vibraphone playing a prominent role in the counterpoint.

Par contraste avec l'expression mouvementée des émotions de Rebecca, le débit de l'intervention de Nora est plus lent, la pulsation, irrégulière (5/4) et la texture, éparse (Fig. 31). Il s'agit ici d'une représentation de l'instabilité qui s'ouvre dans l'esprit de Nora; elle entremêle ses propres souvenirs de l'océan avec l'histoire des amoureuses, comme si elle s'y identifiait. La ligne vocale se fonde à nouveau sur le chromatisme retourné du motif de Nora, car elle conserve encore ce lien à sa propre identité. Pourtant, dans ses deux interventions, les dernières notes mélodiques font entendre un énoncé modifié par octavation du motif de Rebecca (m. 96 et 107), suggérant l'idée selon laquelle Nora s'égarerait déjà de la réalité.

Figure 31 : texture éparse de Nora, mes. 94 à 96

Introspective, en semi-soliloque

Nora M-S. *mp* *mf*

L'o - cé - an_m'a tou-jours__ at-ti - rée comm' un mir-roir cha-to - yant dans la nuit__

Fl. *p*

Cl. *p < mf*

Glock. *mp*

Vib. *p*

Vln. 1 *tr*

Vln. 2 *tr*

Alt. *tr*

Vc. *tr*

« Notre promesse » Section A-a', mesures 110 à 122

Alors que Rebecca se réjouit d'avoir retrouvé son amour, les textures et mélodies de la section A-a réapparaissent, soulignant tout à la fois la progression et la fragilité de son état émotionnel; son appréhension initiale se transforme en joie.

Dans ce bref passage, Nora est muette, essayant toujours de saisir tous les détails de la situation.

« Notre promesse » Section B-a, mesures 123 à 145

Devant l'expression de Nora, Rebecca s'inquiète soudainement qu'« Alba » n'ait pas été fidèle à leur promesse. Les sonorités de la section A-a⁵⁶ sont employées de nouveau pour souligner ses doutes ainsi que la confusion de Nora – celle-ci ignorant les enjeux de la « promesse ». La mélodie du contrepoint articulé lorsque Rebecca racontait sa mort⁵⁷ est reprise, mais est transposée dans l'aigu au vibraphone pour accompagner ses nouvelles questions et implorations. Cette transposition tend alors à accentuer sa nervosité face à la possible infidélité de sa partenaire.

« Notre promesse » Section B-b, mesures 146 à 166

Sans que le tempo ne change, le rythme harmonique ralentit subitement lorsque Rebecca prend la main de Nora et prononce de nouveau, avec toute l'émotion de jadis, ses vœux de mariage devant « Alba ». Elle fait entendre une tendre mélodie incluant, lorsqu'elle chante « malgré le poids (de la normalité) », son propre motif (m. 150). Ensuite, lorsque Nora tente de joindre sa voix à celle de Rebecca, le thème est repris en canon à la tierce, les entrées séparées d'une mesure. Afin de souligner la nature singulière de ce moment au sein de l'histoire, j'ai voulu le situer à part musicalement. Employant des accords de septièmes, majeure et mineure, les harmonies par tierces de ce passage sont d'une consonance marquée par rapport à l'univers harmonique de l'opéra.

« Notre promesse » Section B-a', mesures 167 à 183

Soutenus par les vents sur un retour de la sonorité liée à la notion « pas en vain⁵⁸ », les doutes de Rebecca resurgissent; en brève reprise mélodique, elle supplie, « ne me dis pas », craignant qu'après sa mort, « Alba » ait donné son cœur à un homme. Nora, ayant compris qu'il fallait rassurer Rebecca, nie ce fait. Ensuite, la mélodie vocale accompagnée qui accentuait sa nervosité occasionnée par la possible infidélité (m. 123 à 145), atténuée à présent avec douce ironie ses doutes et angoisses.

⁵⁶ Voir la figure 29.

⁵⁷ Voir la figure 30.

⁵⁸ Sonorité employée dans « Notre promesse » Section A-a. Voir la figure 29a.

« Je reviendrai », mesures 184 à la fin de la scène

Le passage à la deuxième séquence se fait ressentir à partir de la mesure 184 par la densification progressive de la texture instrumentale, ainsi que par le démarrage d'une pulsation irrégulière et insistante à un tempo accéléré. À travers cette séquence, un trait descendant exposé à la flûte, au hautbois, à la clarinette et aux cordes se fait entendre (Fig. 32a), préfigurant un extrait de la mélodie vocale de Nora lors de sa dispute imminente avec Pierre (Fig. 32b). Que le mot « chaînes » y soit associé et que cette mélodie soit employée ici de manière obsessionnelle alors que Nora tente de retourner à la surface souligne sa lutte psychologique contre la volonté de ceux et celles qui veulent l'emprisonner dans leurs fantaisies. De plus, le contraste entre le trajet descendant de ce trait et les interventions vocales ascendantes de Nora accentue son incapacité de remonter à la surface.

Figure 32 (a et b) : « chaînes »

a) mes. 186 à 188

Figure 32a shows the musical score for measures 186 to 188. The vocal part (Nora M-S.) begins at measure 186 with the lyrics "Je dois re-mon-ter!". The instrumental parts (Fl., Hb., Cl.) feature a descending melodic line, with triplets circled in the woodwinds. The tempo is marked *mf*.

b) Jour 3, Scène 1, mes. 48 à 50

Figure 32b shows the musical score for measures 48 to 50. The vocal part (Nora M-S.) begins at measure 48 with the lyrics "Tu veux mes rê-ves mes se - crets tu veux des chaî - nes à mes pieds". The instrumental parts (Fl., Hb., Cl.) feature a descending melodic line, with triplets circled in the woodwinds. The tempo is marked *mp* and *sf*.

Lorsque Nora se libère enfin de la prise de Rebecca et remonte prestement à la surface, cette dernière est laissée seule et interrogative, presque abasourdie. Tourmentée, elle contemple sa main alors que son agitation est illustrée par l'orchestre. Les harmonies s'inspirent du passage dans la séquence « Ai-je dormi », où Rebecca prononce les mots : « Ô, mon amour » (J1-2, m. 41 à 42) : une évocation symbolique d'un cri du cœur qu'elle est incapable d'exprimer vocalement.

4.5 Jour 2 – Scène 2 (Le jour. Tous les lieux.)

Alors que Topex/Poséidon fait entendre ses observations et ses prémonitions, Pierre, Nora et Rebecca sont tous en scène, chacun dans son soliloque. Pierre soupçonne que Nora lui ment, Nora s'en veut d'avoir menti à Pierre et à Rebecca et cette dernière craint que son amour, amoureuse d'un autre, ne revienne jamais. Ainsi, cette scène présente le premier quatuor de voix de l'opéra. Telle que présentée dans le livret, la structure organisée en quatre soliloques qui s'entrecoupent a inspiré une approche particulière afin d'assurer le maximum de compréhensibilité du texte.

« Menteries »

La présentation linéaire du texte du livret (annexe) ne révélant pas suffisamment le caractère individuel des soliloques, ni les liens subtils entre les interventions des personnages, je les ai retranscrits en regard les uns des autres à part afin d'observer leur évolution (Tableau VII : quatre soliloques). Cette étape m'a permis de cibler le relief du discours et les intentions qui animent chaque intervenant.

TABLEAU VII : QUATRE SOLILOQUES DU JOUR 2, SCÈNE 2.

<p>NORA Ai-je rêvé? Ai-je halluciné? Une réminiscence? Un souvenir effacé? Un songe éveillé? Quoi faire? Que dire? Tout dire et passer pour folle? Ne rien dire et le devenir? Que faire? Que dire? Ma raison perd pied, vacille Je lui mens! Je lui mens!</p>	<p>PIERRE Elle me ment! La captation parle pour elle La captation dit vrai Quelque chose sous l'eau l'attire! Depuis mon aveu, quelque chose ne va pas Depuis que je lui ai avoué mon amour, quelque chose a changé Elle me fuit, se dérobe Mon amour l'effraie! Mon amour la fait fuir! Elle cache quelque chose, un secret... Une idylle? Un amour? Jaloux, me voilà jaloux! Elle me ment!</p>
<p>REBECCA Pourquoi a-t-elle fui? Se pourrait-il qu'à la surface on l'attende? Se pourrait-il que... Non, impossible! Elle cache quelque chose, un secret... Une idylle? Un mari? Et si elle mentait?</p>	<p>TOPEX/POSÉIDON Un affolement des neurones et le pouls qui s'emballe Le lobe frontal sur-stimulé et voilà qu'émerge le passé Le passé qui émerge et qui voyage fou d'un neurone à l'autre Le passé qui émerge et qui fait exploser les synapses Le passé qui émerge et les liens antiques brisent ceux du présent Elle leur ment!</p>

Le fait d'observer chaque discours dans sa continuité a mis en évidence les phrases qui circulent d'un personnage à l'autre, soulignant leurs points communs. Par exemple, chacun de son côté, Pierre et Rebecca deviennent progressivement convaincus que Nora/Alba « cache quelque chose, un secret ». Dans un second tableau, j'ai retranscrit les soliloques suivant la séquence du livret, remettant les interventions de chacun en ordre chronologique de présentation (Tableau VIII : mise en relation des soliloques en ordre chronologique). L'organisation visuelle m'a permis de synthétiser les informations pertinentes pour la mise en musique de la scène afin de guider simultanément le trajet de chaque personnage ainsi que l'emplacement de leurs interventions respectives dans le contexte général. C'est d'ailleurs lors de cette étape que j'ai constaté le rapprochement entre Pierre et Nora, qui se sentent dépassés par les événements. Ainsi, afin de souligner ce point de rencontre émotionnel, je fais partager à Pierre ce questionnement de Nora : « Quoi faire? Que dire? ».

TABLEAU VIII : MISE EN RELATION DES SOLILOQUES EN ORDRE CHRONOLOGIQUE

	PIERRE	NORA	TOPEX/POSE/DON	REBECCA
1	Elle me ment!			
2		Al-je rêvé?		
3			Un affolement des neurones et le pouls qui s'emballe	
4	La captation parlée pour elle			
5		Al-je halluciné?		
6	La captation dit vrai			
7			Le lobe frontal sur-stimulé et voilà qu'émerge le passé	
8		Une reminiscence? Un souvenir effacé?		
9	Quelque chose sous l'eau l'attire!			
10		Un songe éveillé?		
11				Pourquoi a-t-elle fui?
12	Depuis mon aveu quelque chose ne va pas			
13				Se pourrait-il qu'à la surface on l'attende?
14		Quoi faire? Que dire?		
15	Depuis que je lui ai avoué mon amour quelque chose a changé			
16				Se pourrait-il que...
17		Tout dire et passer pour folle?		
18	Elle me fuit, se dérobe			
19		Ne rien dire et le devenir?		
20				Non, impossible!
21	Mon amour l'effraie! Mon amour la fait fuir!			
22		Que faire? Quoi dire?		
23	Elle cache quelque chose, un secret...			Elle cache quelque chose, un secret...
24				
25			Le passé qui émerge et qui voyage fou d'un neurone à l'autre	
26		Ma raison perd pied, vacille		
27			Le passé qui émerge et qui fait exploser les synapses	
28	Une idylle? Un amant?			
29				Une idylle? Un mari?
30			Le passé qui émerge et les liens antiques brisent ceux du présent	
31	Jaloux, me voilà jaloux! Elle me ment!			
32		Je lui mens!		
33				Et si elle mentait?
34			Elle leur ment!	

Les interventions du livret, numérotées en ordre chronologique, de 1 à 34----->

Plusieurs considérations ont influencé les choix instrumentaux de cette scène. La présence des quatre voix provenant de lieux différents a imposé un questionnement sur la pertinence de rassembler tous les univers sonores à l'intérieur de la même scène. À cause de l'enchaînement des interventions – le passage continu, ligne par ligne, d'un personnage à l'autre – il était évident qu'il serait très lourd et inefficace de circuler d'une ambiance sonore (caractéristique d'un lieu) à une autre : cela nuirait à l'élan général. De plus, en l'absence physique du satellite, son rôle de narrateur et la nature prémonitoire de ses interventions me semblaient justifier qu'une élaboration d'univers sonore s'inspirerait, quant à lui, de sa propre ambiance sonore. Par contre, le souci de la compréhensibilité du texte me guidait vers une texture aérée qui laisserait plus de place aux voix. Ainsi, l'ostinato à l'unisson aux cordes est fondé sur une version modifiée du motif de Topex/Poséidon et, inspiré par la prédominance des bois en notes tenues dans l'univers du satellite, la clarinette et la clarinette basse font entendre des interventions plus longues en crescendo et decrescendo (Fig. 33). Ayant déjà un rôle de soutien dans l'univers du satellite, les percussions sont mises au premier plan dans cette scène. Les roulements de caisse claire, de tambourin, de tam-tam et de cymbale ainsi que les interventions de vibraphone fournissent un contrepoint ponctuel au mouvement constant de l'ostinato, au *flutterzunge* à la clarinette et aux tremolos aux cordes.

Figure 33 : Jour 2, Scène 2, texture accompagnatrice, mes. 1 à 5

Figure 33 shows the accompaniment texture for measures 1 to 5 of Act 2, Scene 2. The score is for five instruments: Cl. (Clarinet), Cl. B. (Clarinet Bass), S. D. (Snare Drum), Alt. (Alto Saxophone), Vc. (Violoncelle), and Cb. (Contrebasse). The tempo is marked as quarter note = 112. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The Cl. part has a dynamic of *f* and a *fl.* (flauto) marking. The Cl. B. part has dynamics of *f*, *ff*, and *f*. The S. D. part has dynamics of *p*, *ff*, *mp*, and *ff*. The Alt., Vc., and Cb. parts all have a dynamic of *f*. The Alt. part has a marking "un poco sul pont." and a "MOTIF DE TOPEX" marking. The Vc. and Cb. parts have a marking "un poco sul pont."

4.6 Jour 2 – Scène 3 (La nuit. Les fonds marins et la plate-forme.)

Seule sous les eaux et songeant encore à la réapparition trop brève de son amoureuse, Rebecca, furieusement passionnée, se lamente de la nouvelle blessure de son cœur, blessure ouverte lors du départ précipité de son amour. Nora, sortie la nuit sur la plate-forme, entend vaguement des sons qu'elle soupçonne venir de Rebecca et s'inquiète d'avoir provoqué une situation dont les enjeux lui échappent. Dans l'analyse de cette scène, j'explique mon approche de l'écriture instrumentale selon une optique de personnification et de l'élaboration de la forme à partir de l'emploi fragmenté du motif de Rebecca dans la ligne vocale ainsi qu'aux instruments.

« L'amour »

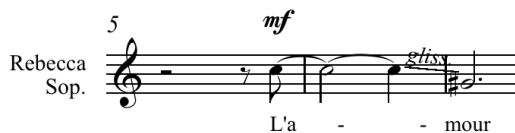
Au cours de cette scène, Rebecca se laisse emporter par la douleur émotionnelle qu'elle vit. La partie vocale est bâtie autour de deux éléments issus de son premier air :

- la tierce descendante, utilisée pour l'articulation répétée du mot « amour » et pour les grands soupirs sur la syllabe « ah ». Cette tierce se répand dans les parties instrumentales;
- l'oscillation de seconde mineure, utilisée pour chaque apparition du mot « revenu ». L'oscillation veut traduire une certaine instabilité d'esprit et est liée au souvenir du retour écourté de celle que Rebecca croit être Alba.

Le mot « amour » émerge comme point de rencontre sémantique entre ces deux éléments motiviques ; il est prononcé huit fois au cours de la scène. Les cinq premiers énoncés (Fig.34, a-e) s'effectuent sur l'intervalle de tierce descendante, représentant un minimum d'espoir amoureux toujours présent dans l'esprit de Rebecca. Cependant, elle s'emballe dans sa lamentation et les trois derniers énoncés du mot (Fig. 34, f-h) ont lieu sur un intervalle ascendant de seconde mineure symbolisant le doute se glissant cruellement dans ses pensées.

Figure 34 (a-h) : les 8 énoncés du mot « amour »

a) mes. 5 à 7



b) m. 13 à 15



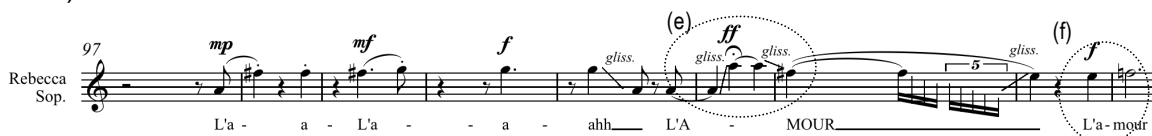
c) mes. 44 à 46



d) mes. 50 à 51



e + f) mes. 101 à 105

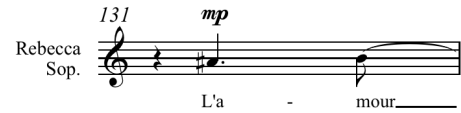


Fin de la figure 34 :

g) mes. 110 à 111



h) mes. 131



Le motif de Rebecca apparaît aussi intégralement dans la ligne vocale pour accentuer l'expression de sa souffrance et son impression d'écartement face à l'absence renouvelée de son amour :

- « repartir » (m. 9)
- « faire souffrir » (m. 18)
- « pour briser » (m. 53)
- « anéantir » (m. 134)

L'énoncé ultime arrive à la toute fin de la lamentation, sur le mot « souvenir » (m. 142), soulignant la manière dont la blessure fraîchement ouverte abîme ses souvenirs d'amour.

Les parties instrumentales de cette scène sont élaborées en empruntant une optique de personnification adaptée, ce qui exprime l'état d'âme de Rebecca avec des éléments musicaux évocateurs (Fig. 35). Privilégiant les registres aigus, les relations rythmiques plutôt floues et une texture éparse caractéristiques de l'univers sous-marin, j'emploie : des glissandi pour ses soupirs, des oscillations de secondes, des tremolos, des trilles et du *flutterzunge* pour son incertitude ainsi que des grands sauts ascendants pour son engagement physique vers un amour hors de portée. Le motif de Rebecca apparaît également en énoncé intégral, évoquant son emploi pour les mots de douleur articulés dans la partie vocale.

Figure 35 : éléments musicaux évocateurs, mes. 56 à 62

The musical score for measures 56 to 62 includes the following parts and markings:

- Rebecca Sop.**: Measures 56-57: "Un gémissement" (trui - re Ah), "Un cri angoissé" (AH!). Measure 58: "parlé" (Rebecca.....?).
- Nora M-S.**: Measures 56-57: Rest. Measure 58: "parlé" (Rebecca.....?).
- Fl.**: Measures 56-57: *ff*, *tr* (sol $\frac{7}{8}$). Measure 58: *mf* 3.
- Cl.**: Measures 56-57: *ff*, *tr*. Measure 58: *fp* \leftarrow *mf*, *tr*.
- Cl.**: Measures 56-57: *ff*, *tr*. Measure 58: *fp* \leftarrow *mp*, *tr*.
- Vln. I**: Measures 56-57: *ff*, *gliss.*. Measure 58: *f*, *gliss.*.
- Alt.**: Measures 56-57: *ff*, *gliss.*. Measure 58: *f*, *gliss.*.
- Vc.**: Measures 56-57: *ff*, *gliss.*. Measure 58: *f*, *gliss.*.

4.7 Jour 3 – Scène 3 (Le jour. Le pont de la plate-forme.)

Nora, désespérée, tente de prévenir Pierre de la source de la tempête qui se prépare et de lui expliquer en quoi elle en est responsable. Croyant qu'elle délire, il tente de la rassurer et de l'empêcher de se lever de la civière. L'urgence qu'elle ressent propulse Nora vers le bord de la plate-forme sans que Pierre ne puisse l'arrêter et il ne sait plus comment agir pour la sauver. Dans l'analyse qui suit, j'explique comment je m'inspire d'une part, de l'opposition des émotions des deux protagonistes pour créer les atmosphères contrastantes des interventions vocales et

d'autre part, du rapprochement graduel de leurs états émotionnels pour guider le développement des courbes mélodiques.

« Délire »

La densité de la texture et l'homorythmie des interventions de sonorités en blocs, atypiques à l'univers de la plate-forme, sont représentatifs des « voix » insistantes qui traversent l'esprit de Nora, de l'impossibilité d'atténuer la force de ses émotions et de l'inévitabilité de son sort. Le rythme harmonique, par opposition, est beaucoup plus lent que la pulsation, reprenant continuellement la même structure d'accord avec peu de transpositions. La mise en relation de ces deux éléments – rythme de surface rapide et mouvement harmonique lent – s'inspire de l'énergie frénétique de Nora jumelée à son obsession de la tempête et de la femme sous les eaux. La rythmique est plus dense pour les interventions de Nora que pour celles de Pierre afin d'illustrer l'opposition entre leurs états : l'emportement de Nora et le calme relatif de Pierre. Initialement, leurs mélodies s'inspirent aussi de ce contraste. Nora, pilotée par ses obsessions et par le sentiment d'urgence qui l'anime, s'exprime principalement en rythmes rapides sur des notes répétées (il s'agit d'un lien avec l'expression obsessionnelle de Pierre); Pierre, guidé par son désir de calmer l'esprit de Nora, fait entendre une courbe mélodique plus lyrique en valeurs plus longues. Ainsi, c'est le rythme d'échange vocal qui détermine les changements de texture et de pulsation au début de la scène.

Symbolisant son identité se cachant de plus en plus dans les profondeurs de sa psyché, le motif de Nora est employé ici comme élément structurant à plusieurs niveaux :

- pour déterminer la hauteur de la note répétée dans la mélodie de Nora : ré-ré#-do# (m. 3, 14 et 26) et fa-fa#-mi (m. 32, 35 et 37);
- en énoncé octavié : Nora (m. 56), Pierre (m. 58 et 76);
- pour effectuer les transpositions de la sonorité de pulsation, élaborés sur deux plans rythmiques. Elles ont lieu :
 - 1) à l'intérieur des interventions de Nora à un rythme différent de celui de la voix : la-la#-sol# (m. 3, 4 et 6), la#-si-la (m. 13, 15 et 17);
 - 2) pour marquer chaque nouvelle intervention de Nora après celle Pierre : la-la#-sol# (m. 3, 13 et 26).

Si Pierre tente d'abord de maintenir son air calme pour rassurer Nora, il est toutefois entraîné dans sa panique et commence à imiter ses rythmes vocaux (m. 27). De même, bien qu'appeler Nora par son prénom fut motivé par le désir de percer son état délirant et de raisonner avec elle, la panique de Pierre se manifeste, malgré lui, lorsqu'il invoque deux fois de suite le nom de Nora (m. 31). Les retours subséquents du modèle d'accompagnement (m. 42, 51 et 74) de cette première expression agitée – les cordes en triolets et les oscillations de secondes mineures aux vents – illustrent alors sa panique grandissante. Par la suite, l'agitation de Pierre se manifeste pleinement dans sa ligne vocale (m. 74); il l'exprime alors sur le rythme et la mélodie du modèle d'accompagnement représentatif de sa panique.

Par ailleurs, un geste évoquant Rebecca s'emploie dans la scène, illustrant sa présence envahissante dans l'esprit de Nora : un trait descendant associé aux frémissements de Rebecca, rappelant le moment de vérité et sa réaction violente. Il se fait entendre :

- au milieu de la question lancée par Nora : « Ne vois-tu pas... sa colère? » (m. 50);
- en ponctuation finale des deux déclarations terrifiées de Nora : « Sa rage nous emportera » (m. 73 et 81).

C'est alors que la texture instrumentale est évacuée et remplacée par un passage de style improvisé aux percussions tel que celui de Topex/Poséidon présageant ce moment, enfin arrivé, où « tout s'affole » (J3-2, m. 412). Les chuchotements en boucles furieuses de Rebecca – présente sur la scène mais cachée du public – et en boucles posées du satellite s'entremêlent à l'échange chuchoté entre Nora et Pierre.

À la texture délicate des percussions soutenant les chuchotements s'ajoute une sonorité à peine audible tenue aux cordes et appuyées ensuite par les vents. Dans ce passage se joignent graduellement d'autres chuchotements, de la part des instrumentistes : « Glisser, tomber, être emportée ». Il s'agit des derniers mots que Pierre dit à Nora alors qu'elle vacille sur le bord de la plate-forme et qu'il tente en vain de la faire reculer. Les chuchotements se multiplient, incarnant les voix centaines qui traversent Nora et dont elle parle dans le *Prélude*, jusqu'à ce que des fragments

mélodiques ponctuent sporadiquement les chuchotements et que des notes pédales s'installent. C'est alors la mélodie en boucles de Nora, exposée d'abord sur le texte « C'est elle! Bientôt sa rage nous emportera » (m. 165), qui émerge enfin de ces fragments et sur laquelle est fondé son mantra « Glisser, tomber, être emportée ». Celui-ci est répété avec de plus en plus d'intensité en ajoutant une par une les autres voix des chanteurs, alors que les instruments se joignent progressivement à l'accompagnement en imitation de la mélodie alternée avec des notes tenues jusqu'au sommet de la densité du passage (m. 115). Après un long silence représenté par un point d'arrêt, Rebecca et Topex/Poséidon et tous les instrumentistes chuchotent à nouveau le mantra en boucles ad. lib. Sur ce tapis sonore de chuchotements, Nora fait entendre le mantra sur sa mélodie, en boucles rubato, devenant de plus en plus frénétique et décousu. Lorsque la lumière sur la scène s'éteint soudainement, sa phrase est coupée sec avant la syllabe ultime : « Glisser, tomber, être empor... » (m. 121). Aussitôt, le cri de Pierre fait cesser les chuchotements et la tempête se déchaîne dans l'obscurité, signalant le retour au moment quitté à la fin de *Prélude*.

CONCLUSION

Lorsque j'entamais ce projet de doctorat, je n'imaginai pas à quel point mon désir d'enrichir mon propre travail de création par la recherche de contexte artistique dans le domaine de l'opéra multimédia allait me révéler une lacune importante en ce qui a trait aux ressources sur le sujet. Déjà au niveau anecdotique, je constatais l'intégration de nouvelles technologies à l'opéra contemporain, mais c'est grâce à la recherche plus approfondie que j'ai pu distinguer un obstacle important à l'étude de ce domaine : la pluralité lexicologique qui isolait des projets semblables autant qu'elle regroupait des projets dissemblables. Tel qu'affirmé dans le chapitre 1, en orientant ma recherche en conséquence pour répertorier les multiples expressions quasi-équivalentes, j'ai réussi à rassembler de l'information détaillée sur plus d'une centaine d'opéras multimédias composées entre 1980 et 2011 avec des documents audios et visuels, ainsi que des articles d'analyse et de presse et des écrits de compositeurs.

Ce que m'a apporté cette recherche, en tant que compositrice, c'est d'une part, une perspective privilégiée sur les vues très diverses de ce qui justifie l'appellation « multimédia » à l'opéra et d'autre part, un contexte dans lequel préciser ma propre approche :

- le multimédia issu du drame, tel un travail de mise en scène ancré dans le tissu de l'histoire;
- l'introduction d'éléments multimédias prise en compte à chaque étape du développement du livret et de la musique, mais qui, dans les faits, seront créés lors de la production de l'œuvre;
- le renouvellement de la mise en scène multimédia de l'opéra à chaque nouvelle exécution, selon la participation d'une nouvelle équipe de créateurs.

Mon désir d'implanter une présence technologique de manière indissociable au drame pour inciter une mise en scène multimédia m'ont guidée vers l'idée d'une histoire ancrée dans le monde réel contemporain qui frôlait un univers plus mystérieux. L'opéra *Trahisons liquides* est le résultat de la riche expérience de collaboration entre librettiste et compositeur. Tel qu'expliqué dans le chapitre 2,

mon choix de Sébastien Harrisson comme librettiste s'est fondé sur mon appréciation des qualités de sa prose : les mondes magnifiquement imagés, le balancement entre le réel et l'imaginaire, la finesse de ses choix de mots et leurs combinaisons sensibles et, enfin mais surtout, les qualités musicales potentielles de ses textes antérieurs. J'ai également exposé la façon dont j'ai alimenté mon approche à la relation texte-musique en étudiant les questions de structure narrative, de temporalité, de prosodie et de travail sur un livret en langue seconde. À la lumière de tout cela, le scénario proposé par Sébastien a répondu merveilleusement à mes souhaits, m'offrant une œuvre littéraire de qualité pour aborder la création musicale.

L'ouverture d'esprit de mon collaborateur et la liberté avec le texte qu'il a accepté de m'accorder ont contribué à créer l'environnement idéal pour l'évolution musicale de mon projet. Cette expérience a accentué pour moi l'avantage, lors de la mise en musique d'un texte, de pouvoir y apporter des ajustements afin de souligner ses qualités musicales et également d'enrichir le mariage entre texte et musique. Tel que démontré dans le chapitre 3, ma démarche de composition inclut l'élaboration de matériaux de base – développement d'atmosphères sonores et éléments motiviques ainsi que création d'outils de référence pour éclairer ma réflexion sur l'interaction de chaque personnage avec son environnement sonore – afin de guider l'évolution d'un élan sonore intimement lié à l'élan dramatique de l'œuvre. J'expose également les étapes d'analyse du livret selon une libre adaptation de la méthode stanislavskienne empruntée au théâtre (analyse en séquences), ce qui a nourri la réflexion sur la forme de l'œuvre, celle-ci élaborée de manière organique en suivant les courbes d'intensité dramatique de l'histoire.

Les analyses de huit scènes présentées dans le chapitre 4 exposent la façon dont j'ai développé mon langage musical à l'intérieur d'une recherche d'unité soutenant l'évolution dramatique de l'opéra :

- certains motifs détiennent une importance plus marquée au sein de l'œuvre par leur association aux personnages, par leur utilisation sur plusieurs plans de la structure dramatique et musicale de l'œuvre, ainsi que par leur présence répétitive à travers les scènes de l'opéra;

- les interventions vocales sont conçues dans une perspective d'intelligibilité du texte et utilisent diverses techniques incluant la voix chantée, parlée, chuchotée et le *sprechstimme*;
- les éléments harmoniques et orchestraux ainsi que de techniques vocales sont employés d'une part pour établir des rapprochements et d'autre part pour faire la distinction entre les lieux et les personnages;
- l'élaboration de l'écriture instrumentale est guidée à certains moments par une optique de personnification, soulignant les états émotionnels extrêmes;
- les interventions instrumentales sont fréquemment influencées par la ligne vocale, pour renforcer la cohérence dans la construction par la réitération verticale des relations intervalliques employées horizontalement.

La musicalité intrinsèque de la langue parlée et le mouvement corporel au théâtre inspirent de manière puissante ma conception de la vocalité; toutes les lignes vocales de *Trahisons liquides*, même pour la voix désincarnée du satellite, sont élaborées à l'intérieur d'une démarche de composition très physique dans laquelle je prononce les mots, je chante les mélodies et j'expérimente les sensations physiques de la musique. Mon langage musical pour ce projet est très organique : il découle du sens dramatique que je donne au texte et il me permet de commenter le propos en reliant subtilement les différents moments de l'histoire par la création de liens sous-jacents entre éléments motiviques, mélodiques et harmoniques. Dans cet opéra, composé pour quatre voix et ensemble de 13 musiciens, l'amplification de la voix de Topex/Poséidon et l'effet de sonorisation (la tempête) sont des éléments sonores ancrés dans le tissu de l'histoire, comme le sont les éléments multimédias (projections de texte et de vidéo); ils ne seront effectivement mis en place que lors de la production de l'opéra. Cette liberté offerte aux créateurs qui participeront à la mise en scène de l'œuvre fait partie intégrante de ma conception du multimédia où son emploi est renouvelé à chaque nouvelle exécution selon les expertises d'artistes œuvrant dans ces domaines.

Enfin, le nouveau questionnement qui a émergé lors de ce projet de doctorat – par quelle expression faut-il désigner mon opéra? – boucle la boucle (*brings us full circle*). Je me retrouve devant la nécessité de l'auto-classification face à l'absence de conventions pour une typologie; comme je l'ai démontré au chapitre 1, c'est cette

auto-classification qui a engendré la situation actuelle de pluralité lexicologique impliquant nombre d'expressions quasi-équivalentes. Comment choisir parmi les multiples termes et expressions maintenant répertoriées et quelle information puis-je communiquer par l'emploi d'une expression sans être certaine de sa capacité à transmettre une information quelconque sur le contenu de mon œuvre? Et, encore plus important, pourquoi dois-je désigner mon opéra par un terme autre que « opéra »? L'inclusion du multimédia à l'opéra est un phénomène en pleine croissance et l'étude de ce domaine en est encore à des étapes préliminaires. Je souhaite, par ce projet, avoir apporté une contribution à ce champ de recherche extrêmement fertile en ajoutant ma voix de compositrice et de chercheuse. Je compte poursuivre cette recherche et composer de nouvelles œuvres dans le dessein de stimuler davantage le discours actuel sur la création passée et présente d'opéras « multimédias » afin de dépasser le niveau d'étude microscopique, d'œuvre en œuvre en isolement artistique, à une étude de niveau macroscopique. À la lumière d'une compréhension approfondie du passé rendu possible par l'accès aux ressources documentaires, les compositeurs qui s'intéresseront à la création de nouveaux opéras « multimédias », moi y compris, pourront élaborer leurs visions dans un contexte artistique plus étoffé offrant une perspective plus vaste de la création dans ce domaine.

BIBLIOGRAPHIE

Aviso. <http://www.jason.oceanobs.com/html/missions/tp/welcome_fr.html>.
Consulté en ligne le 18 janvier 2007.

BATTIER, Marc. « L'opéra et les technologies du son artificiel ». *Analyse Musicale* N° 45 : Paris, 2002. pp. 23-32

BERG, Alban. « The Problem of Opera » (1928) In: KOSTELANETZ, Richard et Joseph DARBY (éds.). *Classic Essays on Twentieth-Century Music : A Continuing Symposium*. Schirmer Books : New York, 1996. pp. 277-279.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

CLEMENTS, Andrew. « Music Theatre » *Grove Music Online*. L. Macy (éd). <www.grovemusic.com>. Consulté en ligne le 19 avril 2007.

Göteborg Opera en Suède. <en.opera.se/forestallningar/eroica-2010-2011>.
Consulté en ligne le 19 mars 2011.

Le Grand Dictionnaire. <www.granddictionnaire.com/btml/fra>. Consulté en ligne le 17 avril 2007.

GROUT, Donald J. et Hermine Weigel Williams. *A Short History of Opera*. Columbia University Press : New York, 2002. pp. 3

Hibernia Development and Management Company. <www.hibernia.ca>. Consulté en ligne le 8 mai 2006.

ictus. <www.ictus.be/home2.html>. Consulté en ligne le 23 février 2010.

JACOBSON, Bernard. « Opera's Deconstructionist ». *Opera News* 61:5.
Metropolitan Opera Guild Inc : New York, November 1996. pp. 22-25

KAYE, Marvin. *Readers Theatre, What It Is, How to Stage It*. Wildside Press : Rockville, Maryland. 1995.

LACOMBE, Hervé. *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*. Fayard : La Flèche, 2007.

MARGOLIN, Uri. « Of What is Past, is Passing or to Come: Temporality, Modality, Aspectuality, and the Nature of Literary Narrative ». *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Herman (éd). Ohio State UP, 1999, 142-66.
In : JAHN, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Version 1.8. English Department, University of Cologne, 2005. <www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>. #N5.1.4. Consulté en ligne le 20 mars 2011.

MAYER BROWN, Howard. « Opera ». *Grove Music Online*. L. Macy (éd). <www.grovemusic.com>. Consulté en ligne le 19 avril 2007.

- McQUEEN, Ian. « Pa Svenska, eller vad som helst : the opera composer today. (In Swedish, or whatever...) » In : *Contemporary Music Review*. Vol. 5. Harwood Academic Publishers GmbH : UK, 1989. pp. 215-224
- PACKER, Randall. « Just What is Multimedia, Anyway ». *IEEE Spectrum*, 1998. En ligne. <www.zakros.com/bios/packer.html>. Consulté en ligne le 10 octobre 2006.
- SALZMAN, Eric. « Mixed Media ». In : VINTON, John (éd). *Dictionary of Contemporary Music*. E.P. Dutton : New York, 1974. pp. 489.
- SALZMAN, Eric et Thomas DESI. *The New Music Theater : Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford University Press : New York, 2008.
- STACEY, Peter F. « Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition » In : *Contemporary Music Review*. Vol. 5. Harwood Academic Publishers GmbH : UK, 1989. pp. 9-27.
- STANISLAVSKI, Constantin. *An Actor Prepares*. Routledge : New York, 1936, 2003.
- SUBOTNICK, Morton. <www.creatingmusic.com/subotnick/Immensity.html>. Consulté en ligne le 20 avril 2007.
- The Telegraph. <www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/6143295/First-Twitter-opera-given-premier.html>. Consulté en ligne le 19 mars 2011.
- University of California, Irvine. <music.arts.uci.edu/dobrian/microepiphanies.htm>. Consulté en ligne le 1 août 2006.
- Wired Magazine. <www.wired.com/culture/lifestyle/news/2002/02/50463>. Consulté en ligne le 22 avril 2007.

ANNEXE 1 – DESCRIPTION DES ENREGISTREMENTS

Piste	Description	Durée
1	Jour 2, Scène 1 (P. 64, m. 21 à 255) « Notre promesse » Chef : Lorraine Vaillancourt Orchestre : Le Nouvel Ensemble Moderne Solistes : Claudine Ledoux, mezzo-soprano et Samantha Louis-Jean, soprano Événement : <u>lecture</u> avec le NEM, le 16 décembre 2010	13:00
2	Jour 3, Scène 1 (p. 118, mes. 1 à 172) « Chicane » Chef : Dina Gilbert Orchestre : musiciens du milieu montréalais Solistes : Claudine Ledoux, mezzo-soprano et Michiel Shrey, ténor Événement : <u>lecture</u> en studio*, le 26 octobre 2011	07:51
3	Jour 2, Scène 3 (P. 110) « L'amour » Chef : Alain Perron Orchestre : University of Regina New Music Ensemble Soliste : Sophie Bouffard, soprano Événement : <u>création</u> de l'œuvre (sous-titrée Lamentation de Rebecca et lauréate du concours de composition) au concert présenté dans le cadre du colloque annuel de la Société de musique des universités canadiennes, le 4 juin 2010	07:30
4	Jour 1, Scène 1 (p. 23, mes. 170 à 257) « Regardez-les » et « Toi et moi » Chef : Dina Gilbert Orchestre : musiciens du milieu montréalais Solistes : Claudine Ledoux, mezzo-soprano et Michiel Shrey, ténor Événement : <u>lecture</u> en studio*, le 26 octobre 2011	05:11
5	Jour 1, Scène 2 (p. 29, mes. 1 à 41) « La surface liquide » Chef : Cristian Gort Orchestre : l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal Soliste : Simon Charette, baryton Événement : <u>lecture</u> avec l'Atelier, le 12 novembre 2008	05:00
<i>Total</i>		38:32

* Techniciens : Philippe Bouvrette (montage), Pouya Hamidi, Denis Martin

ANNEXE 2 – LISTE DE 120 OPÉRAS MULTIMÉDIAS RÉPERTORIÉS

Colonnes : [1] année de création de l'œuvre, [2,3] nom et prénom du compositeur, [4] titre de l'opéra et [5] nationalité/pays de résidence (du compositeur).

ANNÉE	NOM	PRÉNOM	TITRE DE L'OPÉRA	PAYS
2013	Van der Aa	Michel	Zela Law	PAYS-BAS
2011	Schorro	Daniel	The Awakening	PAYS-BAS
2010	Andriessen	Louis	Anaïs Nin	PAYS-BAS
2010	Karpman	Laura	One-Ten	É-U
2010	Korde	Shirish	Phoolan Devi : The Bandit Queen	UGANDA/É-U
2010	Deyhim	Sussan	Zarathustra's Mother	IRAN/É-U
2010	Gideon	Alex	Video Musics II: Sun Wu-Kong	É-U
2010	Packer	Randall	A Season in Hell	É-U
2009	de Graaf	Huba	Diepvlees	PAYS-BAS
2009	Defoort	Kris	House of Sleeping Beauties	BELGIQUE
2009	Karpman	Laura	Ask Your Man	É-U
2009	Obadike	Mendi & Keith	Four Electric Ghosts	É-U
2009	Parra	Héctor	Hypermusic Prologue	ESPAGNE
2009	Rosenboom	David	AH! - interactive opera no-opera	É-U
2009	Sánchez-Vérdu	José-Maria	AURA	ESPAGNE
2009	Zyporyn	Evan	A House in Bali	É-U
2008	Andriessen	Louis	La Commedia	PAYS-BAS
2008	Dashow	James	Archimedes	É-U
2008	Marriott	Richard	Divide Light	É-U
2008	Ursin	Eepi	The Turing Machine	FINLANDE
2008	Wallace	Stewart	The Bonesetter's Daughter	É-U
2008	Richardson	Abigail	Sanctuary Song	CANADA
2007	Ben-Amots	Ofer	The Dybbuk	É-U
2007	Chasalow	Eric	The Puzzle Masters	É-U
2007	Jenkins	Leroy	Coincidents	É-U
2007	Machover	Tod	Death and the Powers	É-U
2007	Oliver	John	Alternate Visions	CANADA
2007	Rosenblum	Matthew	Red Dust	É-U
2007	Vande Gorne	Annette	yawar fiesta	BELGIQUE
2007	Vinao	Alejandro	Bagdad Monologue	ARGENTINE
2007	Ndodana-Breen	Bongoni	The Passion of Winne	AFRIQUE DU SUD/CANADA
2007	Vega	Henry	Iminami: from mother to smother	É-U
2006	Burtner	Matthew	Kuik	É-U
2006	de Graaf	Huba	De Dood van Poppaea	PAYS-BAS
2006	Fredrics	Howard	Whitechapel Whirlwind	ANGLETERRE
2006	Oliva	Michael	The Girl Who Liked To Be Thrown Around	ANGLETERRE
2006	Romitelli	Fausto	An Index of Metals	ITALIE

ANNÉE	NOM	PRÉNOM	TITRE DE L'OPÉRA	PAYS
2006	Saariaho	Kaija	Adriana Mater	FINLANDE/FRANCE
2006	Schorno	Daniel	Garden of Dream / folie à deux	SUISSE
2006	Truax	Barry	Powers of Two	CANADA
2006	Van der Aa	Michel	Afterlife	PAYS-BAS
2006	Z	Pamela	Wunderkabinet	É-U
2005	Azguime	Miguel	Itinerario do Sal	PORTUGAL
2005	Brady	Tim	Salome Dancer	CANADA
2005	Burtner	Matthew	Windcombs/IMAQ	É-U
2005	Dufort	Louis	L'Archange	CANADA
2005	Gibson	Jon	Violet Fire	É-U
2005	Oliva	Michael	Midsummer	ANGLETERRE
2005	Rouse	Mikel	End of Cinematics	É-U
2005	Uijlenhoet	René	Divine Excess	PAYS-BAS
2004	Aperghis	Georges	Avis de tempête	FRANCE
2004	Asplund	Christian	Sunset with Pink Pastoral	É-U
2004	Birtwistle	Harisson	The Second Mrs. Kong	ANGLETERRE
2004	Chagas	Paulo	Ensaio sobre a cegueira [Blind City]	BRÉSIL/ALLEMAGNE
2004	Chesworth	David	Cosmonaut	AUSTRALIE
2004	Hatzis	Christos	Constantinople	CANADA
2004	Nova	Riccardo	Credo	ITALIE
2004	Ronchetti	Lucia	Last Desire	ITALIE
2004	Mainka	Jörg	Voyeur	ALLEMAGNE
2003	Ashley	Robert	Celestial Excursions	É-U
2003	Bonardi	Alain	Alma sola	FRANCE
2003	de Graaf	Huba	Lautsprecher Arnolt	PAYS-BAS
2003	Manoury	Philippe	La frontière	FRANCE
2003	McCombe	Christine	An Opera of Clouds	AUSTRALIE
2003	Neuwirth	Olga	Lost Highway	PAYS-BAS
2003	Reich	Steve	Three Tales	É-U
2002	Bonardi	Alain	Virtualis	FRANCE
2002	Brady	Tim	Three Cities in the Life of Norman Bethune	CANADA
2002	Corbin	Philippe	Stardust	FRANCE
2002	Obadike	Mendi & Keith	The Sour Thunder	É-U
2002	Oliva	Michael	Black & Blue	ANGLETERRE
2002	Thibault	Alain	Lulu, le chant souterrain	CANADA
2002	Van der Aa	Michel	One	PAYS-BAS
2001	Burtner	Matthew	Ukiuq Tulugag [Winter Raven]	É-U
2001	Defoort	Kris	The Woman Who Walked Into Doors	BELGIQUE
2001	Manoury	Phillipe	K...	FRANCE
2001	Nin	Cha Ka	Iron Road	CANADA
2001	Padding	Martijn	Tattooed Tongues	PAYS-BAS
2001	Reynolds	Roger	Justice	É-U
2001	Schoener	Eberhard	Virtopera	ALLEMAGNE
2000	Ashley	Robert	Dust	É-U
2000	Bartley	Wende	Electric Flesh	CANADA
2000	Dobrian	Christopher	Microepiphanies: A Digital Opera	É-U

ANNÉE	NOM	PRÉNOM	TITRE DE L'OPÉRA	PAYS
2000	Saariaho	Kaija	L'Amour de loin	FINLANDE/FRANCE
2000	Settel	Zack	L'Enfant des glaces	CANADA
2000	Turina	Luis	Don Quixote in Barcelona	ITALIE
1999	Balpe	Jean-Pierre	Blue-Beard	FRANCE
1999	Laue	Jörg	Mythos Europa	ALLEMAGNE
1999	Machover	Tod	Resurrection	É-U
1999	Ramstrum	Momilani	Cyberlife	É-U
1998	Manoury	Philippe	60e Parallèle	FRANCE
1997	Furukawa	Kiyoshi	To The Unborn Gods	JAPAN/GERMANY
1997	Glass	Philip	Monsters of Grace	É-U
1997	Hegarty	Jim	The Soul of the Rock	É-U
1997	Maiguascha	Mesias	Die Feinde	ÉQUATEUR/ALLEMAGNE
1997	Oldziej	George	Honorina in Ciperspazio	É-U
1997	Subotnick	Morton	Intimate Immensity	É-U
1996	Jenkins	Leroy	Editorio: The Three Willies	É-U
1996	Machover	Tod	Brain Opera	É-U
1996	Oliverio	James	Starchild	É-U
1996	Rouse	Mikel	Dennis Cleveland	É-U
1995	Rodwin	David	Ecstatic Journey	É-U
1995	Scelsi	Giacinti	Songs of the Capricorn	ITALIE
1995	Vinao	Alejandro	Rashomon	ARGENTINE
1994	Machover	Tod	Media/Medium	É-U
1994	Rouse	Mikel	Failing Kansas	É-U
1994	Shields	Alice	Apocalypse	É-U
1994	Siegel	Wayne	Livstegn [Signs of Life]	É-U
1993	Fine	Vivian	Memoirs of Uliana Rooney	É-U
1993	Reich	Steve	The Cave	É-U
1993	Subotnick	Morton	Jacob's Room	É-U
1991	Dreyblatt	Arnold	Who's Who In Central Eastern Europe 1933	É-U
1991	Lauten	Elodie	Existence	FRANCE/É-U
1991	Monk	Meredith	Atlas	É-U
1990	Deschênes	Marcelle	Ludi	CANADA
1987	Lauten	Elodie	The Death of Don Juan	FRANCE/É-U
1987	Machover	Tod	Valis	É-U
1983	Ashley	Robert	Perfect Lives	É-U
1982	Glass	Philip	The Photographer	É-U
1981	Deschênes	Marcelle	OPÉRAaaaAH	CANADA

ANNEXE 3 – BIOGRAPHIE, SÉBASTIEN HARRISSON

Né au Québec en 1975, Sébastien Harrisson fait des études universitaires en littérature avant de compléter, en 1998, une formation en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada. L'année suivante, sa pièce *Floes* remporte le Prix Gratien-Gélinas et est portée à la scène, en 2001, par le Théâtre d'Aujourd'hui, année où cette même compagnie l'accueille comme auteur en résidence. Il y achèvera alors *Titanica, la robe des grands combats*, créée la saison suivante par René Richard Cyr.

En 2004, la création française de *Titanica* par le Théâtre National de Strasbourg (direction Stéphane Braunschweig) marque son entrée dans l'Hexagone. Fréquemment invité en France depuis, il y travaille, au fil des ans, avec de nombreuses structures, dont le Centre dramatique national d'Orléans (direction Olivier Py), le Théâtre Artistic-Athévains de Paris (direction Anne-Marie Lazarini), Les enfants du Paradis de Bordeaux (direction Christian Rousseau), le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers (direction Didier Bezace), le Théâtre national de Toulouse (direction Jacques Nichet) de même que la Compagnie Florian Sitbon.

Auteur d'une dizaine de pièces, il a notamment signé *Un petit renard affolé sur l'épaule du génie* (2004), *Magistrat* (2004) et *L'Espérance de vie des éoliennes*, créée par la compagnie Jean-Duceppe en 2009. Pour le jeune public, on lui doit *Tara au théâtre de l'océan*, créée en 2003, *D'Alaska* en 2007 et *Stanislas Walter LeGrand* également en 2007.

Au chapitre des prix et distinctions, Sébastien Harrisson a été boursier, notamment, du Centre national du livre de France et des Affaires internationales de la ville de Paris. Il a aussi remporté le concours Le théâtre jeune public et la relève, l'Aide à la création du Centre national du théâtre de France, en plus de recevoir, en 2003, la médaille du Conseil général de Gironde. Ses textes lui ont aussi valu d'être finaliste aux Prix littéraires du Gouverneur général, au Prix Odyssée et aux Prix de la critique.

Directeur artistique du Théâtre Bluff depuis juillet 2008, il poursuit parallèlement son travail d'écriture. Son travail, traduit en flamand, en allemand, en anglais et en espagnol, ne cesse de voyager et le révèle comme l'une des voix les plus novatrices de la dramaturgie québécoise actuelle.

<http://www.bluff.qc.ca/> (avril 2011)

ANNEXE 4 – TELLURIQUES

Sébastien Harrisson

TOPEX/POSÉIDON

partition polyphonique

NORA ATKINS (Halifax, 1961-) Je flotte à la surface d'une histoire bien plus ancienne que moi, profonde d'un siècle et insondable, une histoire peuplée de monstres métalliques et de grands cétacés, de femmes méduses et d'hommes carnassiers, une histoire qui me porte moi, Nora Atkins, comme un radeau sur l'océan et qui parfois me secoue violemment, me faisant cracher, alors que je voudrais demeurer muette, toute une mélopée qui n'est pas mienne, une mélopée de voix centaines qui sans égard pour mon consentement me traverse tel un vulgaire médium pour s'élever des profondeurs sous-marines jusqu'aux confins stellaires. TOPEX/POSÉIDON (Cannes, 1992-) Dans les coulisses de l'aérospatial, on me surnomme l'arpenteur des mers. Je suis le premier d'une série de satellites franco-américains conçus par un centre de recherche de la Côte d'Azur et ma mission est de fournir des données servant au tracé de cartes topographiques des océans. Posté à 1300 kilomètres d'altitude, je retransmets avec exactitude les variations du niveau des eaux et lit parfois, sous la surface en apparence impénétrable de l'Atlantique, les subtils bouleversements qui sur terre se meuvent en ouragans ou en cyclones, ces anomalies climatiques nées des transactions secrètes effectuées loin des regards humains, comme ces épousailles sombres qui, au printemps dernier, unirent une femme-grenouille à une aviatrice endormie dans les grottes sous-marines. NORA ATKINS (Halifax, 1961-) Qui connaît l'Atlantique Nord sait à quel point la descente des icebergs, le long de ce que les océanographes ont baptisé Iceberg Alley, est redoutée par les navigateurs. Mieux que quiconque j'en mesure les risques : je suis soudeuse sous-marine sur la plate-forme de forage Hibernia, stationnée au large des côtes de Terre-Neuve, Canada, en plein centre de ce couloir créé par les courants marins. Les eaux tumultueuses sous ma chute s'ouvrent et je glisse en elles, chalumeau en mains, pour aller inspecter, nettoyer et souder les fondations de cette gigantesque structure dont les écologistes condamnent tant les ravages. Ma carrière de plongeuse tire cependant à sa fin; les encéphalogrammes révèlent depuis quelques mois des anomalies qui préoccupent le neurologue responsable du suivi médical de l'équipe. Ma santé l'inquiète, mais selon lui, puisque je ne présente aucun symptôme alarmant, je peux continuer à plonger, du moins pour quelques semaines. Je me garde bien, toutefois, de révéler au jeune docteur Richardson les étourdissements, les blancs de mémoire et les troubles de vision dont je suis de plus en plus fréquemment victime. Mon secret est bien gardé. Certes, mon cerveau est en péril, ses cellules s'affolent, courent droit vers une dégénérescence massive, mais je préfère prendre le risque de m'abîmer toute entière que de devoir renoncer à mon corps à corps avec l'océan, cette masse qui depuis mon enfance m'attire irrésistiblement. REBECCA DUNN (Londres, 1885- Atlantique Nord, 1907) Il y a cette femme qui quotidiennement descend parmi nous, dans notre royaume de noyés et d'épaves, cette femme dont le parfum éclipse celui des plus capiteuses plantes aquatiques et que je crois reconnaître

alors qu'elle s'active autour de cette sangsue métallique qui vampirise le sol, cette femme qui, je le jurerais, a dans ses veines, lointain mais perceptible, un peu du sang d'Alba, d'Alba ma chère amour. JULES CÉSAIRE (Cherbourg, 1883-Halifax, 1967) Sur mon lit de mort, je hurle à ma fille Clarisse, qui a épousé le fils des poissonneries Atkins, de ne pas envoyer de télégramme à ma chienne de sœur Alba. Mort, je ne veux pas qu'elle vienne, en sale bête qu'elle est, rôder autour de la fosse comme une malédiction. Je répète sans cesse cette volonté, mais je sais que Clarisse, traîtresse elle aussi, me désobéira. Dans le coin de la chambre, me regardant d'un air sournois, Nora, le portrait tout craché d'Alba, sa grande-tante. J'ordonne qu'on la fasse sortir de la chambre... Je ne mourrai pas sous les yeux d'une créature de cette race. NORA ATKINS (Halifax, 1961-) La voix du vieux qui revient en moi, et avec elle le souvenir de cette enfance en bord de mer, le long des plages canadiennes au sable rouge. Ô combien j'avais craint la venue de cette tante Alba des vieux pays ! Elle était, dans mon imaginaire, la part d'ombre en latence en moi qui un jour devait éclater. «Un jour, je serai un monstre» pensais-je en écoutant le vieux Jules décrire avec mépris cette Alba jamais vue, qu'un océan séparait de nous et que j'imaginais marchant tordue comme une diablesse, difforme allant dans les rues d'un Paris aussi horrifiant et irréel qu'elle. Ce matin de 1967, quand la portière de la Buick de mon père s'ouvrit et qu'elle en descendit, je retins mon souffle, convaincue que ma terrible destinée allait m'être révélée. Un baume, étonnamment, elle que j'avais tant redoutée, fut pour moi un baume. ALBA CÉSAIRE (Cherbourg, 1894- Paris, 1972) En 1967, alors que je viens au Canada pour saluer le corps de mon frère mort, ce frère haï, jamais revu depuis la mort de Rebecca, Nora a six ans. Elle se tient derrière la jupe de sa mère, effrayée de me rencontrer, effrayée par le monde entier. Je vois ses yeux et pressens pour elle une destinée que je suis seule à percevoir: sœur de la mienne et de celle de Rebecca, une destinée hantée par cette irrépressible envie de désobéir dans un monde gouverné par les mâles, un monde de guerre froide et de conquête de l'espace, de Vietnam et d'Auschwitz et quand les obsèques sont terminées, j'écoute mes intuitions et j'entraîne la fillette sur la grève rouge sang pour lui faire voir l'océan, lui livrer mon secret, lui raconter alors que les vagues déferlent mon amour pour Rebecca, petite veilleuse dans ce monde austère où elle aura à grandir. TOPEX/POSÉIDON (Cannes, 1992-) Les côtes des Maritimes et de la Nouvelle-Angleterre, dans les jours qui allaient suivre, seraient balayées par de grands vents et frappées d'orages mémorables sans que nul spécialiste ne sache pourquoi. La cause, un subtil mouvement au fond de l'Atlantique : une femme endormie depuis des lunes, au crâne rasé et en costume de l'aviation française, quitte son lit d'algues pour aller courtiser une jeune femme dans l'exercice de ses fonctions. NORA ATKINS (Halifax, 1961-) Je me crus d'abord en proie au délire quand une force m'agrippa, m'arrachant à la paroi que je restaurais, me tirant par les sangles qui retenaient ma bombonne à oxygène dans un bouillon terrible me la rendant invisible. On s'en prenait à mon air, à ma vie, et je me débattis comme une damnée, ne sachant trop de quelle bête sous-marine il s'agissait. Puis la force abandonna. Dans les eaux redevenues calmes, alors qu'à bout de souffle je remontais vers la surface, je crus entendre des pleurs, des pleurs de jeune femme esseulée. REBECCA DUNN (Londres, 1885- Atlantique Nord, 1907) Pourquoi s'est-elle débattue? Moi qui sortie de mon sommeil centenaire ne voulait que l'inviter à danser, comme ces cavaliers aventureux qui tendent la main aux jeunes filles sagement attroupées autour du plancher de danse. L'aurais-je effrayée? ALBA CÉSAIRE (Cherbourg, 1894- Paris, 1972) Un conte de fée, comme on raconte un conte de fée, et dans

les yeux de la petite je voyais l'émerveillement se déployer, tandis que je relatais cette histoire folle. Cette jeune Anglaise, venue un été dans notre famille à Cherbourg pour apprendre le français, passionnée d'aviation et belle comme un fragment d'étoile. Rebecca... Son histoire avec Jules, son histoire avec moi. Rebecca la volage et l'aventurière. Puis notre plan, notre machination à toutes les deux : mes ciseaux de couturière qui volent autour de la tête de Rebecca la départant de ses soyeuses mèches rousses, notre fébrilité dans la cuisine déserte, cette nuit-là de 1907 à Cherbourg, et notre embrassade douce dans la lumière lunaire, moi, sa complice, encore petite dans ma robe de popeline et elle, méconnaissable, dans son uniforme d'aviateur, un air de conquérant sur son visage anguleux. Et sous nos pieds, dans la cave, une rumeur, une plainte sourde : Jules bâillonné, ligoté, Jules qui jamais ne nous pardonnerait. JULES CÉSAIRE (Cherbourg, 1883- Halifax, 1967) Mon exploit, ce devait être mon exploit ! Moi, le jeune loup du régiment, choisi entre tous pour effectuer ce vol d'essai outre-Manche. Tout cela devait m'appartenir : la postérité, l'immortalité de la date gravée avec mon nom dans les archives de l'aviation. Mon exploit et non pas le sien... Cette chienne d'Anglaise qui m'avait ouvert ses jambes, seulement pour que je lui apprenne, en secret, à piloter. Toute cette comédie, pour me poignarder dans le dos par la suite avec la complicité de ma propre sœur ! Les flammes de l'enfer se sont glissées dans le moteur, pour ensuite lécher la carlingue et remonter le long de ses cuisses, pour venir la punir. Simple justice. ALBA CÉSAIRE (Cherbourg, 1894- Paris, 1972) Je sus, une fois mes mots tus, que je venais de déposer un rêve dans l'âme de la petite, comme un amour secret qui allait grandir, allait meubler ses songes dans les moments plus difficiles, véritable échappatoire au réel. Certes, la fin de Rebecca, engloutie avec son avion en flammes dans les eaux glacées, assombrissait le tableau. Mais les belles histoires conclues dans le sang ou dans les larmes sont celles dont les mémoires jamais ne se départissent. Le rouge des sables s'était mêlé au noir de la nuit et ne nous éclairaient que les vagues écumantes et blanches, vagues à la régularité ensorcelante entre lesquelles mon cœur de vieille amante rêvait de voir resurgir Rebecca. TOPEX/POSÉIDON (Cannes, 1992-) Le prélude à cette passion débridée avait à peine fait varier le niveau des eaux, mais une étonnante déviation du trajet emprunté par un courant marin majeur, laissait entrevoir de graves bouleversements climatiques. Dans la nuit suivante, en moins de vingt-quatre heures, prendrait forme l'une des tempêtes les plus redoutables du siècle. NORA ATKINS (Halifax, 1961-) Les pleurs de la jeune femme me poursuivirent tout l'après-midi et jusqu'à la nuit même, comme une mélodie bête enfermée dans ma tête. Je croyais à une hallucination. Étendue dans ma cabine, incapable de m'abandonner au sommeil, je me laissais bercer par le houleux mouvement de la plate-forme sur l'océan. Il me fallut des heures, des heures pour tenter de décoder cette partition de pleurs, comprendre ce qu'elle me disait. Lorsque j'en compris le sens, je me levai, convaincue qu'il me fallait sur le champ vérifier mon pressentiment. Malgré la nuit, malgré la tempête qui se tramait. JULES CÉSAIRE (Cherbourg, 1883- Halifax, 1967) Toutes, je les maudis toutes, ces chiennes qui s'accouplent entre elles, ces bêtes inhumaines que les écritures dénoncent. Pouvoir encore me tenir debout, je les tuerais toutes, Alba, ma sœur, Rebecca, la pute anglaise, et Nora, la fille de ma propre fille. Ces chiennes qui veulent se dresser en place d'homme, je leur casserais le cou et leur os effrités iraient dormir au fond des rivières qui les ont engendrées. Toutes, en poussière, avec les galets sous l'eau limoneuse... Mais je tousse, râle, crache, et guette par la fenêtre la venue de la mort, de sa barque sur l'océan, la mort qui viendra me chercher pour

l'ultime traversée. REBBECA DUNN (Londres, 1885- Atlantique Nord, 1907) La sensation du feu sur ma peau, lavée par le temps et les eaux, mais qui me revient certains jours, cuisante, inoubliable. Femme carbonisée valsant avec les épaves et les sélaciens, si malheureuse et brûlante encore de son désir d'Alba. Prise d'une fureur tellurique, je ravagerai le fond marin, bousculant tout ce qui y dort, arrachant les attaches massives de cette sangsue qui vide le sol de son pétrole, effrayant les monstres et convoquant les forces destructrices qui animent le noyau de la terre. Je détruirai, incapable de supporter une nuit de plus sans amour.

TOPEX/POSÉIDON (Cannes, 1992-) À la lecture des données retransmises par mon radar, les hommes se sont affolés et l'alerte a été lancée. La garde-côtière canadienne envoie une série de messages alarmants aux navigateurs. La carte satellite envahit les écrans. Menaçantes, les eaux se gonflent, portées par la rage soudaine et désespérée de cette aviatrice enamourée.

ALBA CÉSAIRE (Cherbourg, 1894- Paris, 1972) Je savais que pour toujours Nora aurait en elle une pensée pour Rebecca, et notre amour à travers cette enfant qui nous survivrait, avancerait un peu plus loin dans la marche des siècles, un peu plus loin, au-delà de nous, mortes alors depuis longtemps. Nora s'en souviendra et quand l'eau frémit, quand la tempête se lèvera, Nora pensera à Rebecca.

NORA ATKINS (Halifax, 1961-) Sur le pont de la plate-forme éclairé par les lampadaires, balayé par les vents, l'alerte a été donnée. Les vagues de plus de vingt-cinq mètres prévues par les météorologues menacent gravement l'équilibre de la structure. Les conversations sur le pont sont sombres, évoquant les pires catastrophes de l'industrie du *offshore*, l'inoubliable incendie de l'Ocean Ranger et l'imprévisible naufrage de Petrobas. Je me faufile entre les sentinelles, vêtue, sous mon grand imperméable, de mon costume de néoprène. Malgré la tempête, malgré l'imminente tragédie, je dois plonger: elle m'attend.

JULES CÉSAIRE (Cherbourg, 1883- Halifax, 1967) Dans mon dernier souffle, je les maudis toutes, les femmes de cette engeance maligne, qui veulent changer les lois millénaires, je les maudis toutes et sais que l'enfer les attend, l'enfer en flammes à perpétuité et les imagine, Rebecca, Alba et Nora prisonnières d'un royaume tellurique. C'est ainsi heureux que je meurs, que je quitte le rivage des vivants. En ce jour, la mort est venue en baleinier et sur le pont glacial, nous sommes des centaines, véritables statues de sel, à dévisager l'horizon qui seul nous dira si c'est l'enfer ou le paradis qui nous attend. Entre les vagues, je la vois onduler, Rebecca, vivante ! Chienne maudite... Je crie à l'équipage de la mort, harponnez-la ! Mais personne ne bouge, nous sommes de sel. Et je crie, crie en vain : harponnez-la ! Harponnez-la !

NORA ATKINS (Halifax, 1961-) Je regarde l'océan, déchaîné dans la nuit, strié par les faisceaux des gyrophares, ses vagues géantes qui viennent assaillir la plate-forme, la mettre en péril. Je laisse glisser mon imperméable, m'avance, agile dans ma tenue de travail, jusqu'au garde-fou, l'escalade puis plonge. Derrière moi, dans le brouhaha des hommes en sentinelle, je crois entendre un cri étouffé, l'un d'eux qui m'aura aperçue, me jetant dans cette mer démontée. Mais il est trop tard. L'eau ne résiste pas, m'accueille. Une fois traversés les premiers mètres de surface, où toute vision est impossible, je descends lentement vers le fond, ses épaves et ses grottes millénaires; apercevant l'état des lieux, je crois défaillir. Comme un appartement ravagé par une amante trahie et saoule, le fond marin est sans dessus dessous. Où est-elle ? Où est-elle ?

ALBA CÉSAIRE (Cherbourg, 1894- Paris, 1972) C'est l'océan que j'aurais voulu voir, de ma fenêtre, alors que la mort me faisait capituler, l'océan et non pas la Seine, grise et sans fougue. Mais la vie est ce qu'elle est, et une femme dans ma condition, selon mon oncologue, n'a rien à faire dans une station

balnéaire ou sur une plage; sa place est dans une clinique. Une clinique, là où je meurs, avec la Seine et le ciel plombé de Paris comme horizon. La tête tournée vers la fenêtre, je songe à Rebecca. Naïve, j'ai cru, toute ma vie durant, qu'un jour je verrais le vent se lever, les vagues se dresser et se multiplier, pour marquer le retour de ma belle du royaume des morts. Je ne verrai pas ce jour. REBECCA DUNN (Londres, 1885- Atlantique Nord, 1907) Arracher, dévaster, tordre et briser, toutes les forces sous-marines se plient à ma rage et, unies, nous labourons les entrailles du monde, réveillant les noyés, les cités englouties et les arsenaux perdus, pour faire trembler la grande pétrolière, le monde rationnel et la démocratie des mâles, devenus frêles et si misérables devant notre fureur qu'ils avaient cru hystérie. Échappée de mon linceul de sable, je retrouve ma vigueur de jeunesse. Prête à commander un régiment, je chante des airs de rassemblement, et sous les mers, le passé, solidaire, orchestre une tornade pour se rappeler à ceux qui veulent l'oublier. TOPEX/POSÉIDON (Cannes, 1992-) Les cartes satellites se tracent à cette heure en grandes explosions de couleurs vives. Toutes les nuances imaginables se croisent pour tenter de rendre la démesure de l'instant. Flux, reflux et débordements se transcrivent en à plat par des taches éclatantes, orangé, ocre ou sarcelle. Comme sur la toile d'un peintre, ce qui semble mat et unidimensionnel, explose une fois logé dans l'œil de l'observateur. NORA ATKINS (Halifax, 1961-) Je la vois tout à coup, volatile entre deux épaves. C'est elle, l'amour enfoui d'Alba, le rêve qui berça ma jeunesse et hanta mes nuits... Elle, l'aviatrice mythique! Et devant sa fureur, je me souviens ce que tante Alba avait dit sur la plage d'Halifax : seul un baiser saura la consoler si un jour elle revient de son épopée, seul un baiser. Songeant au péril de la plateforme, à mes collègues tremblants là-haut sur le pont léché par les vagues, je comprends qu'il ne reste qu'une solution : la séduire. REBECCA DUNN (Londres, 1885- Atlantique Nord, 1907) Elle est une nymphe qui glisse, papillonnante, dans l'eau salée d'Iceberg Alley, un songe qui pénètre un cerveau malheureux pour y transplanter l'espoir, un souffle de femme qui crée des bulles délicates dans un océan pollué. Sur son sein, un badge sur lequel est inscrit son nom : Nora Atkins. La voyant s'approcher, je crois me dématérialiser, mourir. Et si mon combat cessait là, mon oreille posée sur cette poitrine de femme moulée de néoprène? NORA ATKINS (Halifax, 1961-) Ses lèvres froides (celles d'un marbre, d'un souvenir ancien) et ma propre vie m'échappe, fuyant par ce souffle que je lui offre en un baiser. Je sens mes forces vitales décliner tandis que les tourbillons et les vents foisonnent autour. Ma bouche ouverte posée sur la sienne, cherchant à calmer le monde qu'elle avait déchaîné. TOPEX/POSÉIDON (Cannes, 1992-) Le calme, tout à coup, le calme. Sans qu'on ne l'ait vu venir. La tombée du vent et le dégagement du ciel, en quelques minutes, comme si un maestro avait levé les bras pour interrompre une symphonie d'un seul mouvement de baguette. Dieu... Diront les hommes. Sur la carte, à peine visible, un petit point noir que je suis seul depuis à apercevoir, à guetter. Une femme qui flotte, bouche ouverte, vidée d'elle-même. NORA ATKINS (Halifax, 1961- Atlantique Nord, 2001) Sa rage envolée, désertant ses muscles bandés, Rebecca m'a délivrée de son étreinte pour retourner dormir dans son lit d'algues et de coraux. Obéissant à la physique, mon corps remonte lentement jusqu'à la surface. Je flotte, dérive, laissant les voix me traverser. Elles s'adressent aux galaxies, par des signaux que seules les étoiles déchiffrent. Moi, Nora, je me tais.

ANNEXE 5 – TRAHISONS LIQUIDES, LIVRET

Trahisons liquides

Livret de Sébastien Harrison

Il y a une sorte de déséquilibre entre le peu que nous sommes athlétiquement et l'énormité du réseau cérébral dont nous sommes le siège, et l'énormité de l'élan vers le plus que nous sommes par le cœur. Le squelette, les organes proprement dits ne valent rien. Ce qui vaut quelque chose c'est le réseau.

Pierre Guyotat
Coma

PERSONNAGES

Nora Atkins, 33 ans, soudeuse sous-marine de son métier, fait partie d'une équipe de plongeurs sous-marins affectés à l'entretien d'une plate-forme de forage pétrolier postée au large de Terre-Neuve (Canada).

Pierre Chenail, 35 ans, amant de Nora et neurologue, mène des recherches sur les réactions du cerveau humain sous l'eau. Centralisées par un système s'apparentant au GPS, les données captées par un costume de néoprène expérimental, muni d'électrodes, sont relayées par un satellite qui les achemine, par la suite, jusqu'à l'ordinateur du neurologue.

Rebecca Dunn, aviatrice anglaise morte engloutie en 1936 à l'âge de 20 ans et dont le corps est prisonnier depuis, de la carlingue de son avion. Elle est réanimée par la descente de Nora sous les mers.

Topex/Poséidon, satellite franco-américain, posté à 1330 kilomètres d'altitude, surnommé l'arpenteur des mers et dont la période d'activité tire à sa fin. Il assure la transmission des données.

L'action se déroule dessus et dessous une plate-forme de forage, placée au large des côtes de Terre-Neuve (Canada), dans ce couloir surnommé par les océanographes Iceberg Alley. Un cyclo, en fond de salle, figurant le ciel vaste du nord, se transforme parfois en projection numérique de l'activité cérébrale de l'héroïne, telle que lue par l'ordinateur du neurologue.

PRÉLUDE

Alors que les lampes de la salle s'éteignent, un point lumineux mobile apparaît au plafond, se déplaçant rapidement, passant du parterre aux cintres et traçant des trajectoires inusitées. Ce petit manège dure le temps qu'il faut pour capter l'attention de tous les spectateurs et pour faire taire les murmures d'avant-spectacle. Puis, le point lumineux s'immobilise au-dessus de la scène et le texte suivant apparaît alors sur un écran:

TEXTE NUMÉRIQUE

2007-10-23

11h54 PM

Localisation :

315 km

Sud-est

Large de Terre-Neuve

Canada

Matricule :

NATKINS.TOPEX.36718

Titulaire :

Nora Atkins

Notes :

Corps flottant en forme d'étoile

Le point lumineux se change en un projecteur douche qui, venant des cintres, éclaire un point précis de la scène : Nora, en costume de néoprène, étendue les bras en croix et flottant. Tout autour, on imagine, grâce au chatoiement bleuté des lumières, l'océan Atlantique, la nuit, étrangement calme sous les étoiles.

NORA

Moi, Nora, je flotte

À la surface d'une histoire

Bien plus ancienne que moi

Profonde et insondable/

Une histoire peuplée

De monstres métalliques

Et de grands cétacés

De femmes méduses

Et d'hommes carnassiers/

Une histoire qui me porte

Moi, Nora

Comme un radeau sur l'océan

Et qui me secoue violemment

Pour me faire cracher

Alors que je voudrais demeurer muette

Toute une mélopée qui n'est pas mienne/

Une mélopée de voix centenaires

Qui me traversent

Moi, Nora

Tel un simple médium

Pour s'élever des profondeurs sous-marines

Où elles sont nées

Jusqu'aux confins stellaires

Où elles mourront

Jusqu'aux confins stellaires

Où elles mourront

Grand fracas, comme si la mer était pourfendue par une bête qui l'habite. La plate-forme émerge de sous les mers, emportant le corps de Nora vers les hauteurs, la ramenant chez les vivants. FLASHBACK.

JOUR I, SCÈNE 1

Le matin. Le quai des plongées de la plate-forme Hibernia. Sur l'écran, apparaît le texte suivant :

TEXTE NUMÉRIQUE

Quai des plongées

Plate-forme de forage

Hibernia

2007-10-11

Nora, seule, est sortie pour contempler le ciel en buvant un café dans une tasse thermos. Entre Pierre. Il porte un anorak marqué du logo de la plate-forme et tient dans une main celui de Nora, identique au sien.

PIERRE

Je savais que tu serais ici

NORA

J'ai passé une mauvaise nuit

PIERRE

Ne reste pas là, Nora

Tu pourrais prendre froid

NORA

J'ai grandi dans les provinces atlantiques

Je connais la musique!

Pierre lui tend son anorak, qu'elle accepte d'enfiler.

PIERRE

Ici, les vents

Et les vagues

Sont redoutables

NORA

Mais le ciel est beau

Le plus beau

Qu'on puisse admirer

PIERRE

Ta tête te fait
Toujours souffrir?

NORA

Cette migraine
Finira bien par partir!

PIERRE

Nous pouvons reporter la plongée...

NORA

À quoi bon!
Une petite migraine
Qu'une petite migraine

PIERRE

Rien ne t'arrête!

NORA

Têtue comme sa grande-tante Alba!
Disait ma mère

PIERRE

Alba? Alba?
Qui c'est celle-là?

NORA

Oh, une lointaine parente
La sœur de mon grand-père
Je ne l'ai jamais connue
Mais on m'a toujours dit
Que je lui ressemblais
Comme deux gouttes d'eau!
Disait ma mère

PIERRE

Alba, Alba
Tu n'avais jamais parlé d'elle

NORA (*séductrice*)

Je ne te dis pas tout!

PIERRE (*feignant l'innocence*)

Ah, non?

NORA

Je t'ai ouvert mon lit
Mais j'ai encore
Quelques secrets

Il rient tous deux. Il s'approche d'elle et la prend dans ses bras.

PIERRE

Bientôt

Grâce à ces plongées
J'entrerais
Dans tes secrets

NORA

Le costume est-il prêt?

PIERRE

Il attend ton corps
Pour se mouler à lui
Chacune de ses électrodes
Est un petit espion!

NORA

Un costume qui te racontera tout?

PIERRE

Tout des secrets de ton cerveau
Tout de ton corps sous l'eau

NORA

Tout de moi?

PIERRE

Tout
Absolument tout
Nous commencerons
À 50 mètres
De profondeur

NORA

50 mètres
Seulement?

PIERRE

Le protocole
Prévoit
Un bond de 25 mètres
À chaque plongée

NORA

J'espère que ma vie cérébrale
Te réservera
Quelques rebondissements!

PIERRE

Tous les cerveaux
Sont passionnants!

NORA

Même celui d'une simple plongeuse?

PIERRE

Même celui d'une simple plongeuse

(Il aperçoit, dans le ciel, une frêle lumière.)

Oh, regarde!
Là-bas, on l'aperçoit
Le satellite
Celui qui nous servira
De liaison!

NORA
Il se perd dans la lumière du jour!

PIERRE
Mais la nuit il brille
Comme une étoile synthétique

NORA (*pour elle-même*)
Quoi de plus triste
Qu'une étoile synthétique?

PIERRE
Topex/Poséidon
Le grand arpenteur des mers!

NORA
Topex/Poséidon
Quel étrange et curieux nom!
On ne dirait pas celui
D'une machine!

PIERRE
C'est pourtant ce qu'il est
Posté à des kilomètres d'altitude de la
terre!
Regarde, il clignote!
Comme s'il nous saluait!

NORA
Je ne vois rien

PIERRE
Regarde bien

NORA
Oui, maintenant
Je l'aperçois!

PIERRE
Topex/Poséidon!

NORA
Doit-on faire un vœu
Quand on l'aperçoit?

PIERRE
Il est porteur
De tous les espoirs de la science!
Grâce à lui
On perçoit les mouvements
Des grands fonds marins

Et bientôt même
Les subtils rouages
Du cerveau humain
C'est lui qui assurera
La transmission
Entre toi sous l'eau
Et mon ordinateur

NORA
Topex/Poséidon
Ce n'est pas un nom de machine
C'est un nom presque humain
Un nom de prince ou de chevalier

PIERRE
Il sera notre liaison!

NORA
Notre liaison...

PIERRE
Le pont entre toi et moi
Entre les secrets de ton cerveau
Et la mémoire
De mon ordinateur!

NORA
Notre liaison!

PIERRE
Notre liaison!

Ils s'embrassent alors que la lumière descend à demi-puissance. Sur la scène semi éclairée, Pierre et Nora terminent les préparations pour la plongée. Pierre s'affaire à vérifier la mise en place des électrodes du costume. Nora fait des petits étirements. Des cieux nébuleux, jaillit la voix de Topex/Poséidon.

TOPEX/POSÉIDON
Regardez-les, écoutez-les
Deux amants insouciantes
Pris en otages sur un plateau
Posé en équilibre sur l'eau
Sous un ciel qu'ils croient sans oreille
Regardez-les, écoutez-les
Dans leurs gestes
Se rejouent à leur insu
Des gestes de jadis
Dans leurs voix bientôt jaillira
L'écho lointain des serments d'autrefois
Les mots prononcés par des ancêtres
oubliés
Mouillant leurs lèvres comme des poisons
Regardez-les, écoutez-les
Ils vont les yeux fermés

Vers une histoire qui les déchirera
 Regardez-les, écoutez-les
 Chacun de leur pas les rapproche
 Du précipice de leur passion
 Tandis que dans l'au-delà
 Moi, Topex/Poséidon, je veille

Regardez-les, écoutez-les
 Moi, Topex/Poséidon, je veille

La lumière se refait sur le quai. Nora termine d'enfiler les éléments de son costume, à l'exception du masque de scaphandre.

PIERRE
 Nora, dis-moi...

NORA
 Oui, Pierre

PIERRE
 Le moment est étrange
 Je sais
 Mais
 Est-ce que nous...

Il s'interrompt, gêné.

NORA
 Est-ce que nous?

PIERRE
 Nous
 Est-ce que ça pourrait
 Être plus?
 Plus
 Que du sexe
 Plus que...

NORA
 Nous?

PIERRE
 Oui
 Nous
 Toi et moi
 Nous

NORA
 Nous deux?

PIERRE
 Puisque c'est le moment
 De plonger
 Aussi bien
 Tout risquer!

Un temps. Nora l'embrasse tendrement.

NORA (*s'emparant de son chalumeau*)
 J'y réfléchirai
 Sous l'eau

PIERRE
 Sois prudente!

Nora s'approche du bord pour plonger. Noir.

JOUR I, SCÈNE 2

La voix de Topex/Poséidon se fait entendre dans le noir. Peu à peu, les fonds marins s'éclairent, nous révélant Nora soudant l'un des piliers. Le ciel au-dessus se mue en captation numérique de son activité cérébrale.

TOPEX/POSÉIDON
 La surface liquide se brise
 Et laisse entrer la plongeuse
 Qui quitte momentanément
 Le temps des vivants
 La surface liquide s'est brisée
 Et la voilà armée d'étincelles
 Harnachée au pilier
 Pour ne pas être emportée
 Elle si frêle
 Par les courants de fond
 Si redoutables
 La surface liquide s'est refermée
 Et une force endormie
 S'est réveillée
 Refermant sur la jeune femme
 Comme un piège
 Sa toile diaphane
 Véritable ouvrage au petit point
 Tissé par un amour de méduse

On entend quelques notes de soprano. Surprise, Nora interrompt son travail. Les notes cessent et, croyant avoir rêvé, Nora reprend sa tâche. À son insu, entre Rebecca, avançant comme hallucinée en direction de Nora, tendant la main comme si elle voulait la toucher. Juste au moment où sa main touche la jeune femme, celle-ci se retourne et aperçoit Rebecca.

REBECCA
 Alba, mon cher amour
 Alba, est-ce toi
 Est-ce bien toi, Alba?

Terrorisée, Nora remonte vite vers la surface. La captation numérique se transforme en

véritable tornade polychromique. La captation disparaît, le noir revient sur scène, sauf sur les fonds marins. Rebecca restée seule, contemple sa main.

REBECCA
 Ai-je dormi?
 Ai-je rêvé toute une éternité?
 Le même parfum
 Le même visage
 Le corps musclé
 Et le regard décidé
 Mon amour, mon Alba
 Est-ce toi?
 Ai-je dormi?
 Ai-je rêvé toute une éternité?
 Ma main t'a touchée
 Et aurait voulu te garder
 Ô mon amour, mon Alba!
 Dis-moi que tu reviendras
 Que je n'aie pas dormi en vain
 Que je n'aie pas rêvé en vain
 Toute cette éternité!

Noir.

ACTE I, scène 3

Le pont de la plate-forme, la nuit. Pierre, insomniaque, contemple le large en buvant un café. Paraît Nora.

NORA
 Tu ne dors pas?

PIERRE
 Je n'y arrive pas

NORA
 Toi qui dors
 D'habitude
 Comme une pierre!

PIERRE
 J'ai re-visionné
 La captation numérique
 Les images de ton cerveau
 Son activité sous l'eau
 Aucun doute
 Quelque chose
 Est arrivé
 Que s'est-il passé?
 Lors de cette plongée
 Dis-moi, Nora
 Que s'est-il passé, hier?

NORA
 Je te l'ai dit et redit
 Pierre
 Un simple malaise

PIERRE
 Quelque chose
 A changé
 Quelque chose
 Hier
 Est arrivé

NORA
 Un simple malaise
 Comme un vertige
 Rien n'a changé
 Rien n'est arrivé
 J'ai pris une algue
 Pour une méduse

PIERRE
 Une algue pour une méduse!

NORA
 Cela arrive parfois
 Quand on descend
 Plus profond

PIERRE
 Ton cerveau s'est affolé

NORA
 La lumière est si étrange
 Là-bas
 Dans les profondeurs

PIERRE
 Tu dois subir des tests
 Avant de replonger
 Je ne te laisserai pas redescendre
 Avant d'avoir tout vérifié
 Tu es remontée
 Si rapidement
 Que cela
 Pourrait avoir
 Provoqué
 Des dégâts

NORA
 Dès demain
 J'y retourne

PIERRE
 Nous pouvons
 Reporter
 La seconde plongée
 Le protocole

xxx

En sera
À peine affecté

NORA
Non, j'ai dit non!

PIERRE
Ce serait plus sage

NORA
Plonger, c'est mon métier
C'est ma vie
C'est moi qui sais!
Nous avions dit demain
Ce sera demain

PIERRE
Comme tu veux
Alba!

Un temps.

NORA
Ne m'appelle pas Alba!

PIERRE
Désolé, je n'ai pas pu résister!
Tu es si entêtée
Ta mère avait raison

NORA
Je ne lui ressemble pas
À cette Alba
Une femme triste
Mariée tard
À un homme qu'elle n'aimait pas
Sans enfant
Et sans joie!
Je ne lui ressemble pas!

PIERRE
Alba et Nora
C'est si près
Alba, Nora
Nora, Alba
Comme deux prénoms
Jumeaux!
Pardonne-moi
Nora, est-ce que...

NORA (*agressive*)
Est-ce que quoi?

Un temps.

PIERRE
Laisse tomber!

NORA
Je retourne au lit
Je veux être en parfaite forme
Je vais dormir dans ma cabine
Comme ça
Toi aussi
Tu dormiras mieux

PIERRE
Nora!

NORA
Tu compliques tout
Pierre
Cesse de t'en faire
Inutilement

PIERRE
Mais...

NORA
Bonne nuit, Pierre

Elle sort.

PIERRE
Bonne nuit, Nora

Pierre, resté seul, écrase sa tasse vide avec force.

JOUR 2, SCÈNE 1

Alors que l'aube dissout subtilement l'opacité de la nuit, la voix stellaire de Topex/Poséidon surgit à nouveau des cieux en mutation.

TOPEX/POSÉIDON
Quelque chose
A changé
Quelque chose
Ce jour-là
Est arrivé
Ô Nora, Ô Pierre
Ô Pierre, Ô Nora
Quelque chose
Entre vous
Comme une cassure
S'est installée

Paraît Nora sur le quai des plongées, portant le costume de néoprène, et affichant un air grave. Elle s'avance jusqu'au rebord du pont. Noir sur la plate forme. Les fonds marins s'illuminent nous dévoilant Nora en plongée. Aussitôt, les notes de Rebecca se font entendre.

NORA
Qui chante?
Qui est là?

Rebecca paraît. Les deux femmes restent un moment sans voix à se dévisager.

REBECCA
Alba
Enfin
Alba
Te revoilà!

Un temps. Nora se détourne, comme si elle craignait qu'on la démasque.

NORA
Oui, c'est moi

REBECCA
Tu te souviens?
De nous
De toi et moi?
C'est moi
Rebecca
Ta maîtresse!
Alba, regarde-moi!

Un temps. Nora se retourne et regarde la femme.

NORA
Oui
Je me souviens
Mais tout cela est
Si
Ancien
Si
Lointain

REBECCA
Une éternité!

NORA
Une éternité!
REBECCA
Quand mon avion
A pris feu
Quand les flammes
Ont léché mes jambes
Et que j'ai vu les
Cadrans vacillé
C'est à toi
Nos secrets
Et nos promesses
À toi
Que j'ai pensée!

NORA
L'océan
M'a toujours attirée
Comme un miroir
Chatoyant dans la nuit

REBECCA
Quand j'ai vu
L'océan
Se rapprocher
Et mon heure
Arriver
C'est à toi
Toi
Que j'ai pensée

NORA
L'océan
Comme la seule
Fenêtre
D'une chambre obscure
Et close
Comme la seule issue
D'une prison

REBECCA
Alba!
Je savais
Qu'un jour
Tu viendrais
Me rejoindre
Je savais
Qu'un jour
Tu plongerais
Vers moi

(Soudainement inquiète.)

Dis-moi
Alba
As-tu respecté
Notre promesse?

NORA
Notre promesse...

REBECCA
Notre promesse
Ne me dis pas
Que tu l'as trahie?
Ne me dis pas
Qu'après ma mort
Tu t'es mariée
Effaçant
D'un nouveau serment
Celui
Que nous nous

Étions fait
Dans l'ombre?

Un temps. Nora demeure perplexe. Inquiète, Rebecca se rapproche et la force à la regarder dans les yeux.

REBECCA
Nous nous étions
Juré fidélité
Malgré l'adversité
Malgré le poids
De la normalité

NORA
Fidélité
Malgré l'adversité
Malgré le poids
De la normalité...

REBECCA
Ne me dis pas
Que tu m'as trahie
Ne me dis pas
Que tu as offert
Ton cœur
À un homme?

NORA
Non
Bien sûr que non!

REBECCA
Fidèle
Par-delà la mort
Par-delà la perte

NORA
Fidèle
Par-delà la mort
Par-delà la perte

REBECCA
Fidèle
Tu m'as été
Fidèle!

Un temps. Soudainement, Nora est comme prise de panique.

NORA
Je dois remonter

REBECCA
Partir?
Pourquoi?

NORA
L'oxygène
La bonbonne
Est presque
Vide

REBECCA
Pourquoi?
L'éternité
Est un long
Souffle
Que l'on retient
Reste
Avec moi
Ici
Plus besoin
De respirer!

NORA
Je dois partir

REBECCA
Alba!
Pourquoi
Revenir
Pour me quitter
Pourquoi?

NORA
Je reviendrai
Promis
Je revendrai!

Nora remonte prestement alors que Rebecca tente de la retenir, en vain. Restée seule, Rebecca contemple à nouveau sa main.

REBECCA
Reviens!

Noir.

JOUR 2, SCÈNE 2

Pierre et Nora, tous deux en scène mais chacun dans son soliloque, chantent. Sur écran, derrière eux, on aperçoit la captation des images numériques de l'activité cérébrale de Nora lors de la plongée précédente et on entend la voix stellaire de Topex/Poséidon qui commente.

PIERRE
Elle me ment!

NORA
Ai-je rêvé?

TOPEX/POSÉIDON
Un affolement des neurones
Et le poulx qui s'emballe

PIERRE
La captation parle
Pour elle

NORA
Ai-je halluciné?

PIERRE
La captation dit vrai

TOPEX/POSÉIDON
Le lobe frontal
Sur-stimulé
Et voilà
Qu'émerge le passé

*Les fonds marins s'éclairent dévoilant
Rebecca.*

NORA
Une réminiscence?
Un souvenir effacé?

PIERRE
Quelque chose
Sous l'eau l'attire!

NORA
Un songe éveillé?

REBECCA
Pourquoi a-t-elle fui?

PIERRE
Depuis mon aveu
Quelque chose ne va pas

REBECCA
Se pourrait-il
Qu'à la surface
On l'attende?

NORA
Quoi faire? Que dire?

PIERRE
Depuis que je lui ai avoué mon amour
Quelque chose a changé

REBECCA
Se pourrait-il que...

NORA
Tout dire
Et passer pour folle?

PIERRE
Elle me fuit
Se dérobe

NORA
Ne rien dire
Et le devenir?

REBECCA
Non, impossible!

PIERRE
Mon amour l'effraie!
Mon amour la fait fuir!

NORA
Que faire?
Que dire?

PIERRE
Elle cache quelque chose
Un secret...

REBECCA
Elle cache quelque chose
Un secret...

TOPEX/POSÉIDON
Le passé qui émerge
Et qui voyage fou
D'un neurone à l'autre

NORA
Ma raison perd pied
Vacille

TOPEX/POSÉIDON
Le passé qui émerge
Et qui fait exploser les synapses

PIERRE
Une idylle?
Un amant?

REBECCA
Une idylle
Un mari?

TOPEX/POÉSIDON
Le passé qui émerge
Et les liens antiques
Brisent ceux du présent

PIERRE

Jaloux
Me voilà
Jaloux!
Elle me ment!

NORA

Je lui mens!

REBECCA

Et si elle mentait?

NORA

Je lui mens!

TOPEX/POSÉIDON

Elle leur ment!

JOUR 2, SCÈNE 3

Rebecca seule sous les mers, la nuit.

REBECCA

L'amour est revenu
Pour repartir
L'amour est revenu
Pour briser
Et faire souffrir

Elle laisse entendre quelques notes très aiguës et perçantes rappelant le chant des bêtes marines. Attirée par ces sons, Nora paraît sur la plate-forme.

NORA

Ce chant
Comme une plainte
Celle d'un animal inconnu
Qui dans les replis
De la nuit
Agoniserait

REBECCA

L'amour est revenu
Pour repartir
L'amour est revenu
Pour briser
Et me détruire

Rebecca laisse à nouveau entendre des notes très aiguës.

NORA

Qu'ai-je fait?
Quelle blessure
Ai-je rouverte?

REBECCA

L'amour est revenu
Pour tout anéantir
Même son propre souvenir

Songeuse, Nora rentre.

JOUR 3, SCÈNE 1

Le pont de la plate-forme, le matin. Pierre est occupé à ranger du matériel. Entre Nora en costume de plongée et tenant un bout de papier qu'elle brandit, furieuse.

NORA

Veux-tu
M'expliquer
Ce que cela
Signifie?

PIERRE

Lis
Chaque mot qui est écrit
Et tu comprendras!

NORA

Ne fais pas de l'esprit!

(Brandissant la feuille.)

Qu'est-ce que
Ça veut dire?

PIERRE

Toute l'équipe
A été avisée
Il n'y aura plus
De plongée

NORA

Plus de plongée pour moi?

PIERRE

Plus de plongée pour toi

Un temps.

NORA

Et pourquoi?

PIERRE

Ta santé
Est trop préoccupante

NORA

Ma santé?

PIERRE
Oui
Ta santé!

Nora déchire la feuille sous le nez de Pierre.

NORA
Je suis prête
Je vais plonger

PIERRE
Il n'en est
Pas question

NORA
Ça ne change rien
Rien du tout
À mes plans

Elle commence à enfiler les éléments du costume.

PIERRE
C'est moi qui décide
Si je dis
Que tu ne plonges pas
Tu ne plonges pas!

NORA
Tu n'as aucun pouvoir sur moi

PIERRE
Je suis responsable
Du suivi médical
De l'équipe
Si tu plonges
Malgré mon avis
Tu seras congédiée!

Un temps. Nora arrête d'enfiler son costume.

NORA
Tu veux
Mes rêves
Mes secrets
Tu veux des chaînes
À mes pieds
Et des cadenas
Sur mes songes
C'est ça
Que tu appelles aimer?

PIERRE
Quand tu plonges
Tu m'échappes
Tu glisses
Hors du temps

NORA
Des chaînes
À mes pieds
Des cadenas
Sur mes songes

PIERRE
Tu glisses
T'évanouis
Et tu m'oublies
Je sais
Que tu m'oublies!
Il y a quelqu'un
D'autre?

NORA
Qu'est-ce que tu racontes?

PIERRE
Pourquoi tu veux plonger alors?

NORA
Personne
Il n'y a personne

PIERRE
Je le sens!

NORA
Tu deviens fou!
Personne d'autre
Pierre
Je te dis
Qu'il n'y a personne!

PIERRE
Alors
C'est que tu ne m'aimes pas

NORA
Mais si
Je t'aime

PIERRE
Prouve-le!

NORA
Comment?
Comment convaincre
Celui qui doute
De croire?

Soudainement, Pierre s'agenouille devant elle.

PIERRE
Épouse-moi
Et je te laisserai
Plonger
Dis-moi oui
Pour unir nos vies
Et plus jamais
Il n'y aura de chaînes...

Un temps. Nora s'éloigne, s'avance vers le rebord du quai, regarde le large.

NORA
Plus de chaînes?

PIERRE
Plus jamais!
Épouse-moi
Nora

NORA
Laisse-moi plonger
Aujourd'hui
Et oui
Je dirai oui
Oui
Je t'épouserai

PIERRE
Oui, tu diras oui!

Pierre se relève et va vers elle pour la prendre dans ses bras.

NORA
Il est l'heure
Pierre

PIERRE
Tu ne prendras
Pas de risques

NORA
Aucun

PIERRE
Aucun?

NORA
Aucun

PIERRE
Promis?

NORA
Promis

Ils s'embrassent.

JOUR 3, SCÈNE 2

Les fonds marins. Paraît Nora qui vient de plonger et qui cherche Rebecca.

TOPEX/POSÉIDON
La surface liquide se brise
Et laisse entrer la plongeuse
Qui quitte momentanément
Le temps des vivants
La surface liquide s'est brisée
Et la voici
Face au passé
Prête à sceller
Sans le savoir
Sa pauvre destinée

NORA
Rebecca
C'est moi
Moi
Qui suis revenue

Un temps. Puis Rebecca, paraît, l'air incrédule.

REBECCA
C'est toi?

NORA
Moi

REBECCA
Tu apparais
Tu disparais
Es-tu de chair?
Es-tu réelle?

NORA
Je suis là

REBECCA
Ou es-tu
Une image virtuelle
Faites pour me blesser?

NORA
Approche!

REBECCA
Tu tortures
Mon pauvre cœur
Et rouvres sa plaie!
Quand tu as fui
L'autre jour
J'ai cru mourir

À nouveau
 J'aurais voulu
 M'ouvrir les veines
 Mêler mon sang
 À l'océan
 Et tout oublier!
 Mais comment
 Mourir
 Quand on est mort?
 Comment en finir?
 Quand tout est fini?

(Un temps.)

Alba
 Dis-moi que tu es revenue
 Pour de bon
 Dis-moi
 Que tu seras toujours
 Là

Un temps. Rebecca s'approche de Nora.

NORA
 Pardonnez-moi
 Rebecca
 Mais...
 Je vous ai menti

REBECCA
 Que dis-tu?

NORA
 Je ne suis pas
 Alba

REBECCA
 Comment?

NORA
 Alba est
 Morte et enterrée
 Depuis longtemps
 Je suis Nora
 Sa nièce

REBECCA
 Cruelle apparition
 Tu te joues de moi
 Tu abuses mes sens
 Et tord mon pauvre cœur

NORA
 Je ne voulais
 Pas vous blesser
 Pardonnez-moi
 Je suis Nora

REBECCA
 Nora
 Comment
 Cela est-il possible?
 Une telle
 Ressemblance
 Le regard, les cheveux
 Les yeux
 Comme deux lunes
 Noires

NORA
 Je ne suis pas Alba
 Je suis Nora

REBECCA
 Alors
 Elle est morte
 Sans jamais
 Revenir à moi
 Ou repose-t-elle
 Dis-moi

NORA
 Dans la terre
 De son village
 Près du corps
 De son mari

REBECCA
 Son mari?
 Ainsi donc
 Elle m'avait trahie?

NORA
 Je croyais
 Que ce serait mieux
 Pour vous
 De savoir la vérité

REBECCA
 Cette trahison
 Doit être réparée

NORA
 Ne l'attendez plus
 Elle ne viendra pas
 Voilà
 Ce que je voulais
 Vous dire
 Je dois remonter
 Mon oxygène est presque
 Tout écoulé

(Rebecca l'agrippe au bras.)

REBECCA
Traîtresses!
Retire ce masque
Et embrasse-moi!

NORA
Je ne peux pas!

REBECCA
Embrasse-moi!

Rebecca prend Nora par ses deux bras.

NORA
Adieu!

Nora échappe à la prise de Rebecca et prend prestement son départ.

REBECCA
Tu crois repartir
Ainsi?
Après être venue
Agiter
Les eaux de ma mémoire
Tu crois
Pouvoir m'abandonner?
Je me vengerai
Ma colère
Déchaînera une tempête
Terrible
Et vous périrez tous!
Puisque je ne peux
Pas périr deux fois
C'est vous qui périrez!
Vous périrez!

Noir.

TOPEX/POSÉIDON
Le cerveau
Soudainement
Privé d'oxygène
Et tout s'affole
Les souvenirs
Se mélangent
Le présent devient lointain
Le passé, présent
Le présent lointain
Le passé présent

Les images sur l'écran témoignent d'une activité cérébrale absolument irrégulière. Entre Pierre qui observe, terrorisé, la captation numérique.

PIERRE (*hurlant*)
Nora!
Non!

JOUR 3, SCÈNE 3

Le même jour, le pont de la plate-forme sous les vents déchaînés. Nora délirante et étendue sur une civière de même que Pierre affolé à ses côtés attendent l'arrivée de l'hélicoptère.

NORA
Une femme sous les mers
Une amante malheureuse
Veut nous détruire

PIERRE
Calme-toi, Nora
Tu délires

NORA
Une femme sous les mers
Exige réparation
Pour une terrible
Trahison

PIERRE
Reposes-toi
Bientôt l'hélicoptère
Se posera

Elle se redresse.

NORA
Une femme sous les mers
A fait sauter
Les digues
D'un chagrin très ancien
Une femme sous les mers
Exige
Pour se consoler
Un baiser

PIERRE
Ne parle plus
Tout effort
Risque d'abîmer
Davantage
Ton cerveau

NORA
Ne vois-tu pas
Sa colère
Les vents
Et les marées
Qui lui obéissent?

PIERRE

Une tempête
Imprévue
Un changement
Climatique
Brusque
Voilà tout

NORA

Non
C'est elle
Bientôt
Sa rage
Nous emportera

PIERRE

Rien des images
Qui t'assaillent
N'est vrai
Rien

NORA

Bientôt
Sa rage
Nous emportera

Elle se lève.

PIERRE

Ne bouges pas!

NORA

Je dois
Retourner
Sous les mers

Un temps.

PIERRE

Nora
Ton cerveau
Te joue des tours
Tout cela
N'existe pas

NORA

Tout cela
Existe
Là-bas
Sous la surface
Un baiser de moi
C'est ce qu'elle attend
Un simple baiser

Elle avance vers le rebord de la plate-forme.

PIERRE

Nora
Attention!
Tu pourrais
Glisser
Tomber
Être emportée

NORA

Glisser
Tomber
Être emportée!

PIERRE

Nora!

Noir sur la scène. La tempête se déchaîne dans l'obscurité, alors que les voix de Nora, Rebecca, Pierre et Topex/Poséidon reprennent, en une partition croisée, le « Glisser, tomber, être emportée! ».

ULTIMES NOTES

Quand la lumière revient sur le plateau, nous sommes devant la même image que celle du prélude : Nora flottant les bras en croix. Le texte suivant apparaît alors sur un écran:

TEXTE NUMÉRIQUE

2007-10-23

11h54 PM

Localisation :

315 km

Sud-est

Large de Terre-Neuve

Canada

Matricule :

NATKINS.TOPEX.36718

Titulaire :

Nora Atkins

Notes :

Corps flottant en forme d'étoile

NORA

Obéissant à la physique
Mon corps
Lui
Remonte lentement
Jusqu'à la surface
Je flotte, dérive
Laissant les voix me traverser
Elles s'adressent aux galaxies
Par des signaux que
Seules les étoiles déchiffrent
Moi, Nora, je me tais.

Fin.

ANNEXE 6 – ANALYSES SUPPLÉMENTAIRES

Jour 1 – Scène 3 (La nuit. Le pont de la plate-forme.)

Pierre s'inquiète pour Nora à cause de la captation numérique de sa dernière plongée, mais elle insiste sur le fait que rien ne s'est passé et qu'elle est en forme pour retourner sous l'eau. Une tension se fait sentir entre les deux protagonistes lorsque Pierre s'étonne, sans idée derrière la tête, de la ressemblance de Nora avec sa grande tante si entêtée; peu après, Nora prend son départ sur un ton fâché.

« Que s'est-il passé ? »

Le saut de 7^e faisant partie du motif de Rebecca est un élément structurant des mélodies vocales de cette scène ainsi que du contrepoint des parties instrumentales, en direction ascendante et descendante. À travers la scène, j'ai choisi des gestes et des textures liés à Rebecca pour souligner la manière dont elle s'insère dans les pensées de Nora et dans ses interactions avec Pierre. Deux gestes récurrents en triples croches – un effet percussif de sons de touches (*key clicks*) à la flûte (Fig. X1a⁵⁹) et un trait en registre moyen à la flûte et à la clarinette ainsi qu'aux violons (Fig. X1b) – évoquent Rebecca en préfigurant un élément d'accompagnement important de sa lamentation à venir (Fig. X1c). Lorsque le geste apparaît initialement dans la mélodie aux bois, Pierre chante les mots, « les images de ton cerveau », évoquant la stupéfaction de Nora apercevant Rebecca dans les fonds marins. Un autre retour instrumental du geste accompagne le texte de Nora, « un simple malaise », soulignant davantage la source mystérieuse du malaise, source qu'elle ne veut pas dévoiler. La mélodie vocale devient par la suite une sorte d'idée fixe employée uniquement à l'intérieur de cette scène (Fig. X2). Celle-ci revient à la voix lorsque Nora répète ces mots; elle revient également à la voix sur un nouveau texte ainsi qu'aux parties instrumentales lorsque j'ai voulu souligner le malaise sous-jacent : « Tu es remontée si rapidement » (Pierre, m. 48), « cela

⁵⁹ Les numéros de figures de l'annexe 6 sont précédés de « X » pour les différencier des figures se trouvant dans le corps du texte.

pourrait avoir provoqué des dégâts » (au vibraphone, m. 51), « Non, j'ai dit non ! » (Nora, m. 57), « c'est moi qui sais » (Nora, m. 62).

Figure X1: Gestes et textures liés à Rebecca

a) Mes. 5 à 6

Effet percussif (key clicks)
Garder l'index ouvert

b) Mes. 17 à 18

c) . Jour 2, Scène 3, mes. 123 à 125

Figure X2: idée fixe issue de la ligne vocale de Nora, mes. 16

16

Nora
M-S.

— Un_ sim - ple ma-laise

Deux autres éléments s'emploient pour rappeler Rebecca en son absence. Le premier est un motif entendu au Prélude lorsque Nora explique que les voix qui la traversent se soulèvent des profondeurs « sous-marines où elles sont nées » (P, m. 98). Ce premier motif survient aux cordes graves dès lors que Pierre prie Nora de lui raconter ce qui s'est passé sous l'eau (vc. et cb., m. 11). Ce même motif est ensuite repris à la fin de la ligne vocale lorsqu'il chante : « que s'est-il passé ce matin? » (m. 14). Par la suite, n'ayant toujours pas de réponse plausible de Nora, Pierre insiste : « quelque chose est arrivé » (m. 21). Sa ligne vocale fait alors entendre la version du motif de Rebecca utilisée lorsqu'elle chantait le nom de son amour, Alba, à la suite de sa première vision (de Nora) sous les eaux⁶⁰. Ce motif est repris plusieurs fois dans la scène, accompagnant chaque fois l'expression par Nora ou Pierre d'une notion qui, à leur insu, est intimement liée à l'histoire de Rebecca : « Ton cerveau s'est affolé » (Pierre, m. 40), « Alba et Nora » (Pierre, m. 77), « Je ne lui ressemble pas » (Nora, m. 84).

Les dernières interventions vocales de Pierre et de Nora s'effectuent sur un énoncé partagé du motif de Nora en version octaviée, faisant entendre un intervalle ascendant de 7^e à la place de la seconde majeure descendante (Fig. X3). Le morcellement de ce motif et la substitution de l'intervalle appartenant au motif de Rebecca évoquent la part de celle-ci dans la rupture se produisant entre Pierre et Nora ainsi que dans la tempête émotionnelle s'installant progressivement chez cette dernière.

Figure X3 : Motif de Nora partagé et en version octaviée, mes. 101 à 102

The musical score for Figure X3 shows two staves. The top staff is for Nora (M-S) and the bottom staff is for Pierre (T). Measure 101: Nora sings 'Bon-ne nuit,' and Pierre sings 'Mais.../'. Measure 102: Nora sings 'Pierre.____' and Pierre sings 'Mais.../'. The score includes a dynamic marking 'f' and a tempo marking '8'.

⁶⁰ Voir la figure 27.

Jour 3 – Scène 1 (Le matin. Le pont de la plate-forme.)

La tension croissante entre Pierre et Nora éclate en chicane lorsque Nora apprend que Pierre lui interdit de poursuivre ses plongées. Les accusations se lancent de part et d'autre et chacun de son côté les nie vigoureusement. Alors que Nora tente de rassurer Pierre qu'il est l'unique objet de ses pensées, il lui propose un pacte : si elle l'épouse, elle pourra reprendre la plongée.

« Chicane » et « Épouse-moi »

Le découpage initial de cette scène en deux séquences représente une étape de travail pour cibler les intentions émotionnelles globales sous-jacentes. Cependant, comme c'est le cas pour la 1^{re} scène du Jour 2, le passage d'une séquence à l'autre ne signale pas un changement total de propos, mais une variation émotionnelle plus subtile.

« Chicane »

Deux sections s'alternent dans « Chicane », symbolisant le balancement entre les approches stratégiques de la chicane par les deux protagonistes. Le découpage formel est comme suit : A (m. 1 à 47), B (48 à 77), A' (78 à 84), B' (85 à 97). Dans les sections A, Nora, prenant l'offensive, exprime sa colère alors que Pierre, sur la défensive, justifie de manière quelque peu détachée les raisons de sa décision. Un trait descendant en doubles-croches, représentatif de l'humeur explosive de Nora, accompagne son entrée en scène lorsqu'elle brandit une feuille de papier (Fig. X4). Caractéristique de la première section, ce geste constitue un élément articulatoire fournissant une ponctuation agressive au discours ainsi qu'un matériau à l'origine de traits subséquents de la scène. Dans les sections B, Nora tente de manipuler la situation et devient accusatrice. Elle réussit à pénétrer les vulnérabilités de Pierre, et celui-ci intervient sur un ton plus émotionnellement engagé. En contraste avec le rythme plus saccadé de la première section – l'élan impulsif de la colère – la pulsation ici, surtout à la ligne vocale de Nora, est insistante et régulière⁶¹. Le contrepoint vocal de Pierre fait entendre une ligne plus lyrique sur des valeurs de notes plus longues; il adopte les sauts de sixte et de

⁶¹ C'est d'ailleurs lors de cette séquence que la ligne vocale de Nora fait entendre le motif « chaînes » décrit auparavant dans la scène où elle se bat pour quitter Rebecca afin de retourner à la surface (section 4.4). Voir la figure 32b.

septième ainsi que le portamento plus caractéristiques de Rebecca, démontrant ainsi l'envolée de ses émotions et symbolisant la manière dont elle figure dans la présente interaction avec Nora. Un autre geste musical faisant allusion à Rebecca a lieu vers la fin de la séquence « Chicane » lors d'une montée rapide aux cordes (m. 96), ce qui rappelle les envolées vers l'aigu de la lamentation⁶². Le passage vers la seconde séquence de la scène commence alors autour de la mesure 97, à la suite de cette envolée évocatrice.

Figure X4: trait descendant en doubles-croches, mes. 1 à 4

The musical score for measures 1 to 4 is presented for four instruments: Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto (Alt.), and Violoncelle (Vc.). The tempo is marked as 112. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The Clarinet and Bass Clarinet parts feature a descending eighth-note pattern, marked with a forte (f) dynamic and a five-measure rest (5). The Alto and Violoncelle parts also feature a descending eighth-note pattern, marked with a forte (f) dynamic and a five-measure rest (5). The Alto part is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The Violoncelle part is marked with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

« Épouse-moi »

Alors que le tempo demeure à 68, la pulsation à la blanche passe à la noire (m. 107). Ce changement occasionne un ralentissement soudain du tempo perçu, ce qui tend à souligner les efforts de Nora pour rester calme malgré sa frustration ainsi que l'hésitation de Pierre avant de faire sa proposition. La construction de la séquence s'appuie sur l'emploi sélectif de quatre éléments récurrents à fonctions narratives.

- 1) *Fragment « Toi et moi »* : L'origine de ce fragment se trouve dans la séquence « Toi et moi » (J1-1, m. 222 à 223); c'est la première fois que

⁶² Voir le Jour 2, Scène 3: tous les instruments à la mesure 28, le violoncelle à la mesure 68.

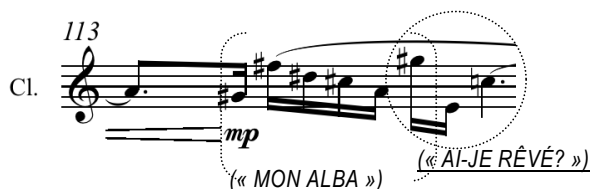
Pierre fait timidement part de son désir de préciser davantage sa relation avec Nora. L'utilisation fait ici allusion à ce moment et souligne également la sincérité des sentiments amoureux de Pierre, malgré le pacte qu'il s'apprête à faire (1^{er} vln, m. 134 à 135 et hb, m. 117 à 118).

2) *Figure de notes répétées* : Une figure de notes répétées est déjà associée à l'expression vocale de Pierre⁶³ et est représentative de sa nature : simple, directe, mais obsessionnelle. Ici, leur présence s'inspire également des notes répétées à la fin du fragment « Toi et moi », accentuant l'esprit agité du discours (vlms, hb et vib. m. 114 à 115).

3) *Trait arpégé descendant* : Le trait descendant en doubles-croches de la première séquence⁶⁴ est ici repris en version abrégée, signalant la présence continue, mais sous-jacente, de l'atmosphère tendue du discours (fl. et cl., m. 115 à 116).

4) *Motif de Rebecca, nouvelle variation* : L'évocation de Rebecca – et de sa responsabilité dans la chicane entre Pierre et Nora – s'effectue encore par l'entremise de son motif; la seconde partie du motif « Mon Alba »⁶⁵ est suivie du motif original⁶⁶ en version octaviée, cet énoncé double créant alors un nouveau motif (Fig. X5).

Figure X5 : Motif de Rebecca, nouvelle variation, m. 113



répétée se dirige vers mi. Pierre poursuit : « Plus jamais, il n'y aura de chaînes ». Sur ce dernier mot (m. 130), la pédale de mi est amorcée et, comme Pierre, persiste jusqu'à temps que Nora dise oui (m. 153).

La suite de la séquence est fondée sur le développement continu de la nouvelle variation du motif de Rebecca, énoncée aux violons simultanément avec la promesse de Pierre (« plus de chaînes »). Le motif est traité par expansion rythmique (Fig X6a et Fig. X6b) pour créer à la fois les lignes vocales et la partie de violon, cette dernière étant présentée en harmonisation homorythmique à la tierce inférieure au violon 2. De la mesure 128 à la mesure 150, les lignes individuelles des violons sont ensuite entremêlées l'une avec l'autre, note par note, créant une nouvelle variation du motif pour la section suivante (Fig. X6b et Fig. X6c).

Figure X6: Violons, expansion rythmique et lignes entremêlées

a) mes. 128-129

b) mes. 133-135

c) mes. 137-138

Il est à noter que le motif de Nora est absent de la majorité de la scène. Il s'agit d'une réflexion sur le thème de la perte de soi qui a lieu avec chaque développement de son histoire. Cependant, lorsqu'elle déclare à Pierre « Laisse-moi plonger aujourd'hui et oui », le motif est réinséré à sa ligne vocale, ce qui tend à démontrer que Nora a retrouvé assez de forces pour négocier avec Pierre (Fig. X7). Cependant, un fragment du motif de Rebecca est encore présent, notamment lorsque Nora chante « laisse-moi » (m. 137), et lorsque le violoncelle double la voix à la reprise (m. 141).

Figure X7 : Motif de Nora réinséré à sa ligne vocale, mes. 141 à 145

Nora
M-S.

141

mp *mf* *p* *f* *ff*

Lais se moi plon-ger au-jour -d'hui et oui Je di-rai oui, OUI

MOTIF DE REBECCA
(« Mon Al- [ba] »)

MOTIF DE NORA

Tel que soulevé précédemment, toutes les scènes de l'opéra sont en sections formelles fermées, sauf dans le cas présent. En effet, le passage de la première scène du Jour 3 à la deuxième s'effectue sans arrêt formel. Cette transition musicale fluide n'est pas totalement exigée par le livret, mais la justification de ce choix trouve néanmoins son origine dans la structure dramaturgique. En effet, lorsque Nora accepte d'épouser Pierre, elle évite de se faire prendre dans ses bras, en lançant habilement : « Il est l'heure, Pierre » (m. 155). Il est alors évident à ce moment qu'elle entend poursuivre la plongée telle qu'elle l'avait prévue (elle est d'ailleurs déjà habillée en conséquence). Son dernier échange avec Pierre consiste en un avertissement de celui-ci sous forme de question : « Tu ne prendras pas de risques...? » (m. 160). Lors de ce dialogue, le trait arpégé descendant en doubles-croches⁶⁷ – cet énoncé abrégé du geste associé à la chicane⁶⁸ – réapparaît. Alors que la lumière tombe sur la scène et que Nora plonge, le trait se transforme en pattern continu au vibraphone (m. 168), accompagnant toute la transition soutenue vers la scène 2.

⁶⁷ À la flûte et à la clarinette, mes. 115 à 116.

⁶⁸ Voir la figure X4.

Jour 3 – Scène 2 (Le matin. Les fonds marins.)

Dans l'obscurité, la voix de Topex/Poséidon révèle que la destinée de Nora sera bientôt scellée. Les fonds marins s'éclairent alors progressivement. En retrouvant Rebecca, Nora lui avoue enfin qu'elle n'est pas Alba; Rebecca, furieuse, jure que Nora va payer pour sa trahison.

« La surface liquide »

Les arpèges descendants de la transition, se poursuivant au vibraphone depuis la fin de la première scène, se transforment en notes répétées, alors qu'une reprise variée de l'air de Topex/Poséidon⁶⁹ se réalise (m. 171). L'orchestration de cette reprise est étoffée et ses phrases sont allongées. La présence du mouvement perpétuel – indicatif de la tension sous-jacente relative à la confrontation inévitable décrite ici par le narrateur – est assurée par les violons qui rattrapent le trait arpégé délaissé par le vibraphone. La lumière revient alors graduellement, dévoilant Nora à la recherche de Rebecca.

« Confession » et « Je me vengerai »

Comme c'est déjà le cas ailleurs⁷⁰, le choix de découper en séquences pour nourrir le travail de composition ne signale pas forcément un changement notable sur le plan du propos. À cet endroit, le découpage s'effectue lorsque Nora quitte la scène et que Rebecca réalise qu'elle est seule, une fois de plus, pour affronter ses émotions.

« Confession »

La texture dense et mouvementée du chant de Topex/Poséidon se modifie soudainement à la fin de son air, remplacée aussitôt par les interventions éparées évocatrices de l'univers sonore sous-marin. En appelant le nom de Rebecca et en annonçant « c'est moi », Nora, seule sur la scène, fait entendre son propre motif, ce qui tend à accentuer le fait qu'elle soit enfin revenue pour s'identifier correctement. Rebecca apparaît, incrédule face à son amoureuse à qui elle reproche de l'avoir blessée. Elle insiste alors auprès d'« Alba » pour qu'elle s'engage à ne plus jamais

⁶⁹ C'est la reprise de son air de la séquence portant le même titre: « La surface liquide » (Jour 1, Scène 2).

⁷⁰ Jour 2, Scène 1 et Jour 3, Scène 1.

la quitter. Les interventions orchestrales sont très mouvementées, en doubles-croches continues se relayant entre familles d'instruments en imitation de la ligne vocale qui, elle aussi, adopte un rythme insistant pour évoquer l'agitation de Rebecca. Lorsqu'elle interroge Nora, disant : « Es-tu réelle? », un geste récurrent de la scène est introduit au vibraphone et à la clarinette (Fig. X8). Ce trait ressemble largement au geste évocateur du mot « chaînes »⁷¹ ainsi qu'à la descente sur le nom « Alba » du motif varié de Rebecca⁷². De même, le trait descendant peut également servir d'élément de rappel, suggérant un lieu commun pour les expériences émotionnelles de tous les événements incluant la situation actuelle.

Figure X8 : Geste récurrent « es-tu réelle? », mes. 232

Le fragment mélodique accompagnant initialement le texte, « fui l'autre jour » est employé de façon récurrente, uniquement dans cette séquence, avec comme objectif de mettre en relation l'évolution émotionnelle de la séquence avec la notion de fuite soulevée par Rebecca dans le texte original (Fig. X9). Celui-ci apparaît subséquemment lorsque Rebecca – se doutant de ne pas pouvoir mourir une seconde fois – avoue avoir voulu, en se retrouvant seule, s'ouvrir les veines et tout oublier (m. 251). Le fragment se fait entendre également quand Nora admet être la nièce d'Alba (m. 306) disant qu'elle ne voulait pas blesser Rebecca (m. 308) et une fois de plus lorsqu'elle révèle son vrai nom (m. 316). Les oscillations de tierces, soutenant la totalité de ce passage menant au moment ultime de la confession,

⁷¹ Voir la figure 32a.

⁷² Voir la figure 27.

symbolisent les émotions tumultueuses de Rebecca craignant de se faire blesser à nouveau.

Figure X9: Fragment récurrent issu de la ligne vocale de Rebecca, mes. 243

Rebecca Sop.

fui l'au - tre jour

Hb.

Glock.

Nora entame sa confession priant Rebecca de lui pardonner, disant : « Je vous ai menti » (m. 282). On retrouve ici une abondance de citations musicales issues de scènes antérieures afin de souligner la kyrielle de souvenirs et d'émotions surgissant dans l'esprit de Rebecca. Par exemple, en premier lieu, un passage issu de la séquence « Notre promesse » (J2-1, m. 58 à 59) accompagne l'admission de Nora d'avoir menti, et d'avoir, par ce fait, trahi la promesse (m. 280 à 282). En second lieu, une citation au vibraphone d'un trait entendu de façon répétitive dans la séquence « Menteries » (J2-2, m. 18) suit immédiatement le mot « menti » (m. 283 à 284). Par la suite, Rebecca se cite elle-même en répétant sa plainte « Mon Alba » (m. 285 à 286) extraite de son air dans la séquence « Ai-je dormi? »⁷³. Il est à noter que le texte « Mon Alba » a dû être ajouté pour répondre aux exigences de la composition. L'objectif était, en effet, de produire un ultime effet de réminiscence : faire entendre le nom d'Alba et le motif qui y est associé, répétés affectueusement par Rebecca une dernière fois avant que Nora ne révèle son nom et que la vérité éclate au grand jour. Finalement, la confession de Nora réitère la souffrance de Rebecca et la conduit, au moment de vérité, à reprendre ses furieuses lamentations (m. 335-), telles qu'exprimées dans la séquence « L'amour » (J2-3, m. 67 à 69).

Alors que Nora fournit quelques détails supplémentaires – tel le mariage d'Alba avec un homme, insupportable pour Rebecca – le passage subséquent

⁷³ Voir la figure 27.

s'inspire de l'esprit tourmenté de Rebecca qui s'emballe progressivement, insistant pour que Nora s'offre à elle afin de réparer la trahison. Exposés tout d'abord en imitation des frémissements de Rebecca (m. 352), les traits descendants en triples croches engagent à une propulsion frénétique pour souligner qu'elle exige que Nora accepte de l'embrasser. Ces traits deviennent de plus en plus fréquents jusqu'à s'enchaîner brièvement en boucles aux cordes pour accompagner le dernier cri de Nora, qui s'échappe de la prise de Rebecca et remonte à la surface : « Adieu! » (m. 381).

« *Je me vengerai* »

À la suite du départ de Nora, Rebecca, bouleversée, dirige ses paroles vers elle comme si, initialement, elle croyait possible de la faire revenir par la puissance de sa volonté. L'emploi ultime des trois notes du motif de Rebecca correspond à ses dernières notes chantées dans l'opéra – le moment où elle perd réellement tout espoir – lors de sa question rhétorique exposée a cappella : « tu crois pouvoir m'abandonner ?! » (m. 390). Le passage qui suit est exprimé en texte parlé avec une intensité croissante alors que Rebecca nourrit progressivement sa propre colère. La nuance *p* à l'orchestre indique le calme avant la tempête. Au moment de déclarer ses intentions de vengeance, les instruments font entendre des boucles inspirées par l'effet créé par un vinyle rayé (m. 400 à 407): son emploi ici renvoie au chaos émotionnel fixé sur Alba – l'objet de son obsession – tourbillonnant dans l'esprit de Rebecca.

Par la suite, à nouveau en intervention parlée se transformant à présent graduellement en chuchotement, Topex/Poséidon se prononce brièvement sur la situation (m. 412). Il explique scientifiquement le délire imminent de Nora, tout en se référant à l'aspect temporel mystérieux de ses expériences. Le caractère improvisé de l'accompagnement délicat aux percussions est atypique pour l'univers du satellite. Il s'agit ici d'un rappel de l'univers sous-marin ainsi que de la création d'un anti-sommet après la crise Rebecca. L'évacuation soudaine de la densité orchestrale soutenant l'avertissement de Topex/Poséidon assure la transition entre deux moments de grande intensité : les menaces de Rebecca et la terreur de Pierre visualisant les images de l'activité cérébrale de Nora depuis son écran d'ordinateur (m. 418 à 423).